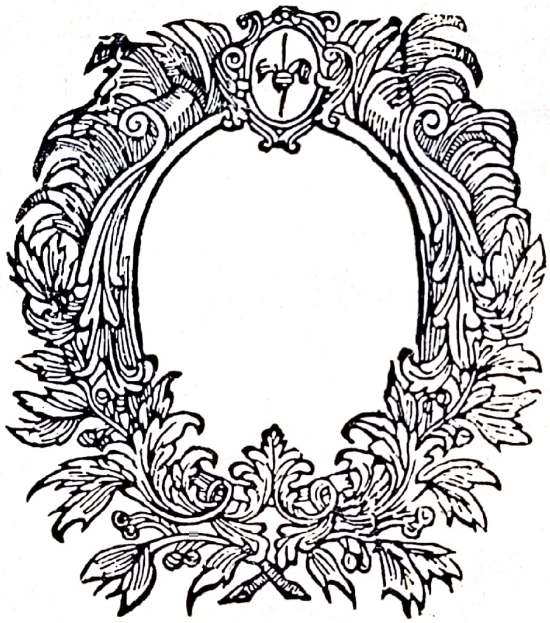
LIVIU COMES

VII - 175
4435

MELODICA PALESTRINIANĂ



EDITURA
MUZICALĂ
A
UNIUNII
COMPOZITORILOR

Scanned with OKEN Scanner

781
C63

LIVIU COMES

MELODICA PALESTRINIANĂ

Scanned with OKEN Scanner

„Palestrina n'est pas seulement un grand musicien, il est le grand musicien du seizième siècle. Il résume en lui mille efforts séculaires et mille labeurs ignorés. Par lui s'achève et se couronne l'édifice musical dont ses prédécesseurs ont posé les fondements... En fermant une époque, il en inaugure une nouvelle et regarde à la fois vers le passé et vers l'avenir."

PAUL DUKAS

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

Prefaţă 7

Capitolul I

Semnificaţia stilului palestrinian în contextul cercetărilor muzicologiei secolului XX 13

Capitolul II

Locul melodiei în coordonatele stilistice 42

Capitolul III

Izvoarele melodiei palestriniene 53

Capitolul IV

Cadrul modal 75

Capitolul V

Intervalele melodice 93

Capitolul VI

Durata sunetelor 104

Capitolul VII

Organizarea ritmică 124

Capitolul VIII

Aspectul morfologic 142

Capitolul IX

Configuraţia generală a melodiei palestriniene 164

Capitolul X

Integrarea în ţesătura polifonică 184

Capitolul XI

Formule melodice 192

Capitolul XII

Structura „în mozaic" a polifoniei palestriniene 224

Indexul exemplelor din operele lui Palestrina 239

Bibliografie 245

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

Melodia, deşi unanim recunoscută ca factor esenţial al muzicii, multă vreme n-a constituit o preocupare deosebită pentru teoreticieni. Aceasta se datoreşte în mare parte faptului că muzica europeană, evoluînd mai ales în direcţia unei complexităţi verticale, îşi concentra întregul interes asupra aspectului armonic, în timp ce melodia era privită drept un element fie prea spontan pentru a mai fi studiat fie prea particular pentru a putea fi sistematizat. Vechea Melopöia, *în care grecii îşi aveau adunate regulile melodice, n-a mai găsit un echivalent ulterior, iar diversele tratate teoretice afişau mai mult prin titluri asemenea intenţii. Situaţia s-a menţinut astfel timp îndelungat, încît Riemann, în* Musik Lexikon, *apărut în 1882, are încă prilejul să constate lipsa unui tratat de melodică.*

Contrapunctul, căruia îi revenea rolul de a se ocupa cu aspectul orizontal al materialului sonor „în locul unei explorări sistematice a procesului melodic şi a explicării scriiturii prin intermediul sunetelor în mişcare, se pierdea într-o figuraţie a acordurilor alcătuită cu ajutorul armoniei", după cum remarca în mod just Hindemith [1].

Începînd cu primele decenii ale secolului nostru, interesul pentru problemele de melodică începe să crească. Lucrările lui E. Kurth privind linearismul contrapunctului şi legile de formare a melodiei deschid drum pentru cercetări în această direcţie [2]. *Capitolele privind melodia din diversele tratate teoretice devin mai extinse şi în acelaşi timp apar o serie de lucrări consacrate în în-*

---

[1] *P. Hindemith:* Unterweisung im Tonsatz, *trad. rom., Ed. muzicală, Bucureşti, 1967, vol. I, pag. 191.*

[2] *E. Kurth:* Grundlagen des linearen Kontrapunkts *Bern, 1917.*

Scanned with OKEN Scanner

tregime acestei probleme[1]. *Disciplina contrapunctului îşi îndreaptă atenţia într-o măsură mai mare spre aspectul linear, căutînd să realizeze deziderатul exprimat odinioară de Riemann, de a transforma această tehnică, din simpla contrapunctare a unei melodii date, în creare de linii melodice. În acest sens, o seamă de pedagogi, plecînd de la cercetările lui E. Kurth, preconizează noi metode de însuşire a contrapunctului bazate pe construirea de linii melodice, cu omiterea „speciilor" lui Fux*[2].

Într-o asemenea conjunctură, un studiu de melodică axat pe stilul palestrinian — stil aproape unanim considerat drept temelie a învăţămîntului contrapunctic — se situează fără îndoială în sfera interesului general faţă de asemenea probleme.

Linearismul acestui stil constituie un prim îndemn spre o cercetare sistematică a melodiei, factor esenţial al structurii sale polifonice. Un al doilea rezidă în codificarea sa excepţional de detaliată, care permite componentei melodice, în general destul de variată, să fie definită cît se poate de precis. Mai trebuie apoi adăugat şi faptul că melodia palestriniană este purtătoare a principalelor trăsături stilistice, ceea ce sporeşte interesul şi utilitatea aprofundării ei.

Prezenta lucrare abordează în primul rînd probleme privind componentele orizontal-lineare ale melodiei palestriniene: izvoarele gregoriene, cadrul modal, intervalica, durata sunetelor, organizarea ritmică şi morfologică, *precum şi* configuraţia melodică generală. *Am acordat o deosebită importanţă problemei originei gregoriene a melodiei palestriniene, deoarece cunoaşterea acestei filiaţii serveşte la înţelegerea trăsăturilor ei de bază, nu numai sub raportul modurilor şi al intervalelor melodice — aspecte în general mai cunoscute — ci şi al ritmului, căruia încă nu i s-a acordat atenţia cuvenită, cu toate că reprezintă una dintre cele mai interesante însuşiri ale stilului. În ceea ce priveşte capitolul referitor la configuraţia generală a melodiei palestriniene, el constituie o încercare personală de sinteză, cu individualizarea cîtorva tipuri melodice caracteristice, lăsînd deschisă calea pentru o adîncire ulterioară prin noi cercetări.*

---

[1] *E. Hoffmann:* Das Wesen der Melodie, *Hess, Berlin, 1924; E. Toch:* Melodielehre, *Hess, Berlin, 1923; G. Ferchault:* Introduction à l'esthétique de la mélodie, *OPHRYS, f.a.: Szabolcsi Bence:* A mélodia története *(Istoria melodiei), Budapest., 1950; L. Mazel:* Despre melodie, *Moscova, 1952.*

[2] *M. Springer — F. Hartmann:* Kontrapunkt, *Wien, 1936, W. Tell:* Neues Lehrbuch des Kontrapunkts, *Leipzig, 1951; S. Grigoriev — T. Müller:* Manual de polifonie, *Moscova, 1961, trad. rom. Ed. muz., Bucureşti, 1963; M. Eisikovits:* Polifonia vocală a Renaşterii, *Ed. muz., Bucureşti, 1966.*

Scanned with OKEN Scanner

Alături de aspectele orizontal-lineare ale melodiei palestriniene, mai sînt tratate şi cîteva probleme legate de încadrarea ei în ţesătura polifonică. Acest lucru este necesar pentru explicarea unor particularităţi melodice provenite prin influenţa factorului vertical-armonic. Aici am dat o amplă dezvoltare capitolului formulelor melodice, *rezultate în bună parte prin această acţiune, pe care le considerăm drept un fin instrument de cercetare stilistică, oferind bogate perspective de studiu.*

În ultimul capitol al lucrării, este demonstrat un principiu de organizare, care domină în polifonia palestriniană, atît pe plan orizontal cît şi vertical, dînd naştere unei structuri particulare, pe care am numit-o structură în mozaic.

Textul este ilustrat cu numeroase exemple din creaţia palestriniană. Ele au fost numerotate, iar titlurile lucrărilor din care s-au extras sînt cuprinse într-un index plasat la sfîrşitul volumului. Pentru îmbogăţirea informării, am intercalat pe parcurs şi fragmente mai mari şi chiar piese în întregime. Această antologie, cu toată aparenţa unei încărcări a volumului, este cît se poate de utilă, date fiind dificultăţile de acces la textele palestriniene.

În vederea redării cît mai fidele a materialului exemplificativ palestrinian şi pentru înlăturarea confuziilor produse de diversele transcrieri moderne, am utilizat duratele originale de note, — avînd ca unitate de timp doimea — precum şi modurile uzuale ale epocii, adică cele naturale, fără accidenţi, şi cele transpuse, cu un bemol. De asemenea, pentru a lăsa vizibilă adevărata configuraţie ritmică a liniei melodice, am renunţat la barele de măsură obişnuite, care au fost înlocuite cu bare punctate, ca simple repere, eliminînd concomitent duratele de note prelungite prin legato.

Prin tratarea cuprinzătoare a problemelor melodicii palestriniene, acest studiu îşi găseşte utilitatea în primul rînd într-o mai amplă cunoaştere a stilului. În acelaşi timp, dată fiind importanţa liniei melodice în ţesătura polifonică, el poate servi şi drept introducere la contrapunctul palestrinian. Dincolo însă de interesul său restrîns, considerăm că lucrarea mai cuprinde o serie de implicaţii care îi lărgesc sfera de conţinut, oferind prilej de reflecţii asupra unor probleme generale ale evoluţiei artei muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

SEMNIFICAŢIA STILULUI PALESTRINIAN ÎN CONTEXTUL CERCETĂRILOR MUZICOLOGIEI SECOLULUI XX

Pentru o bună parte dintre muzicieni, Palestrina este mai mult un nume legat în mod abstract de o anumită tehnică contrapunctică, denumită „stil sever". Specii contrapunctice, notaţii în diferite chei, precum şi nenumărate reguli constituind metoda scolastică de deprindere a tehnicii contrapunctului, îi sînt asociate, pe drept sau pe nedrept, lui Palestrina.

Eticheta palestriniană pe care o purta metoda introdusă de J. J. Fux la începutul secolului XVIII a fost transmisă în mod formal din generaţie în generaţie [1]. Pedagogii se limitau la predarea meşteşugului, fără a fi preocupaţi de adevărata semnificaţie a stilului în contul căruia făceau acest lucru. Creaţia lui Palestrina, nefiind răspîndită şi cunoscută, era încadrată în denumirea generală de „stil antic", prezentînd mai mult un interes istoric, alături de imensitatea muzicii religioase scrisă de-a lungul secolelor [2]. Nici chiar marile tratate teoretice şi de istorie a muzicii de la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX nu acordă creaţiei palestriniene şi Renaşterii locul cuvenit în evoluţia muzicii europene, considerînd stilul polifonic reprezentat exclusiv prin

[1] J. J. Fux: *Gradus ad Parnassum*, Wien, 1725, Tratat care, avînd la bază unele reguli ale contrapunctului palestrinian, introduce în mod sistematic în studiul acestei discipline metoda speciilor contrapunctice.

[2] Denumirea de „stil antic" apare în secolul XVII, fiind atribuită stilului polifonic *a cappella*, spre deosebire de stilul „modern", instrumental şi armonic în curs de cristalizare (M. Pincherle: „Le style concertant", în *Histoire de la Musique*, Gallimard, Paris, 1960, pag. 1391—1395).

Scanned with OKEN Scanner

Bach și contemporanii săi. Această mentalitate mai persistă și în zilele noastre la unii muzicieni [1].

Opera palestriniană, publicată în cursul vieții și scurt timp după moartea compozitorului, în ediții puțin accesibile muzicienilor secolelor următoare, a fost în curînd dată uitării [2]. Deși stilul palestrinian era deja codificat de tratatele de contrapunct ale Barocului, creația sa continuă să rămînă încă multă vreme necunoscută. În 1771, muzicologul englez Burney [3], atrage atenția asupra creației palestriniene prin publicarea partiturii lucrării *Stabat mater*, pe care și-o procurase cu ocazia unei călătorii în Italia și care a constituit o revelație pentru muzicienii timpului.

În secolul XIX, opera palestriniană începe în mod treptat să fie scoasă la iveală. La aceasta contribuie în mare măsură *Mișcarea pentru reforma muzicii bisericești* (Cecilianismul), care ia naștere la începutul secolului, ajungînd să se constituie în anul 1867 la Regensburg în *Allgemeiner Deutscher Caecilienvenein* [4]. Această mișcare urmărea promovarea stilului *a capella*, înlăturat din ce în ce mai mult prin pătrunderea în muzica bisericească a stilului instrumental. Sub acest impuls încep să se tipărească operele maeștrilor artei corale a secolelor XV și XVI. Apar diferite colecții de muzică religioasă *a capella* sub îngrijirea lui G. v. Tucher (1827), Fr. Rochlitz (1835), S. Dehn (1837), în special F. Commer (Musica sacra, 28 volume, 1839—1887) și K. Proske (Musica divina, 4 volume, 1853 — 1964). În Italia, G. Baini publică o vastă monografie asupra lui Palestrina: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. Palestrina* (1828), iar în Germania apare lucrarea lui C. G. Winterfeld: *G. P. von Palestrina* (1832), bazată în parte pe cercetările lui Baini. Acesta din urmă lansează și un proiect de tipărire a operei complete a lui Palestrina pe bază de subscripții, care n-a izbutit însă să fie pus în aplicare [5].

---

[1] P. Boulez scrie: „Ar fi de dorit ca în învățămîntul contrapunctului să se facă mai mult loc autorilor care l-au precedat pe Bach; pentru cea mai mare parte a profesorilor însă, muzica începe abia cu el". (P. Boulez: *Relevés d'apprenti*. Du Seuil, Paris, 1966, pag. 295.)

[2] Ultimele Misse de Palestrina apar între 1599 și 1601, publicate la Veneția de fiul său Iginio.

[3] Ch. Burney (1726—1814), organist, compozitor și muzicolog, unul dintre întemeietorii istoriografiei muzicale moderne.

[4] K. Weinmann: *Geschichte der Kirchenmusik*, Köfel, Kempten u. München, trad. fr. Paris, 1912, pag. 169—178.

[5] O asemenea ediție a fost realizată mai tîrziu în Germania de editura Breitkopf u. Härtel, în 33 de volume, apărute între 1862 și 1907 sub îngrijirea succesivă a lui Th. Witt, J. N. Rauch, F. Espagne, Fr. Commer și Fr. X. Haberl. O nouă ediție completă a operei palestriniene, în 34 de volume, a fost inițiată acum cîteva decenii (1939) în editura Scalera din Roma, de R. Cazimiri, sub îngrijirea căruia apar primele 16 volume, continuate apoi de R. Virgili, K. Jeppesen și L. Bianchi. Ediția italiană cuprinde și cele 10 Misse din Mantua, descoperite de Jeppesen în anul 1950.

Scanned with OKEN Scanner

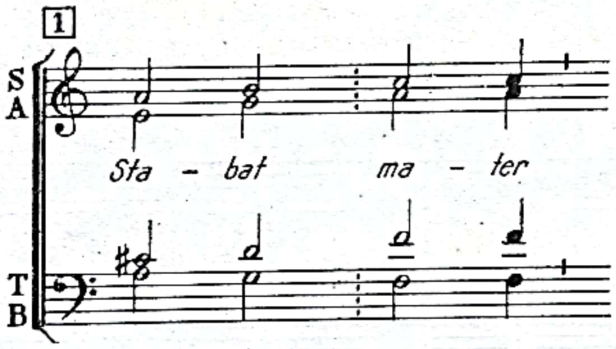
Romantismul constituie un al doilea factor care în secolul XIX contribuie la aducerea la lumină a operei palestriniene. Romanticii descoperă vechile comori ale Italiei şi cultivă o admiraţie entuziastă faţă de maeştrii Renaşterii. Pentru ei Palestrina reprezintă simbolul muzicii vechi, artistul pe a cărui piatră funerară a fost gravat epitetul de „Princeps musicae", salvatorul muzicii polifonice cu prilejul Conciliului tridentin, Aloysius din Gradus ad Parnassum, dascăl al tuturor muzicienilor.

Victor Hugo îi închină versuri avîntate :

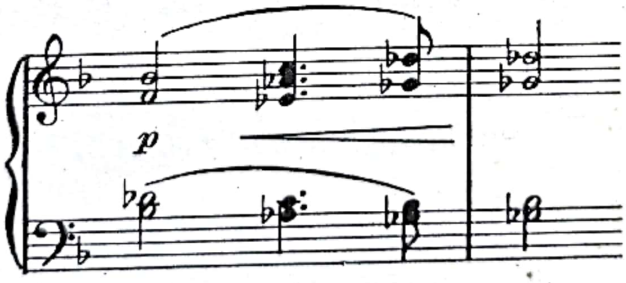
...Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,
Je vous salue ici, père de l'harmonie
Car, ainsi qu-un grand fleuve où boivent les humains,
Toute cette musique a coulé dans vos mains [1]...

Compozitorii romantici ca Mendelssohn, Wagner, Bruckner îşi exprimă admiraţia faţă de creaţia palestriniană. Richard Wagner, pentru care opera lui Palestrina reprezenta „modelul supremei perfecţiuni a muzicii religioase", execută în 1847, la Dresda, *Stabat mater,* a cărei partitură o publică mai tîrziu la Leipzig într-o redactare proprie [2]. Dramatica înlănţuire a primelor acorduri din această lucrare îşi găseşte ecou mai tîrziu în *Parsifal* [3].

Palestrina : **Stabat mater**



Wagner : **Parsifal (A. III)** [4]



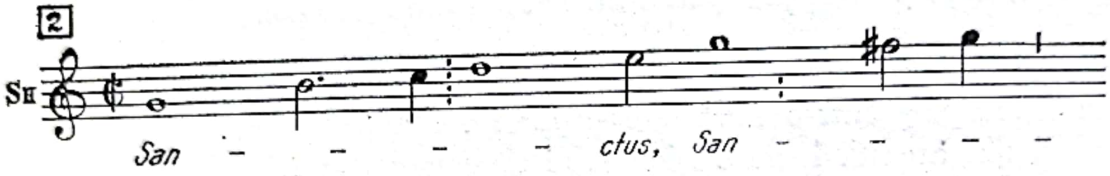
[1] V. Hugo : *Les rayons et les ombres,* Paris, 1840.
[2] H. Besseler : *Die Musik des Mittelalters u. der Renaissance.* Cap. : Alte Musik u. Gegenwart, Potsdam, 1931, pag. 1—24.
[3] M. Kufferath : Parsifal de R. Wagner, Paris, 1890, pag. 267—269.
[4] Klavierauszug, Ed. Schott, Mainz, pag. 126.

Scanned with OKEN Scanner

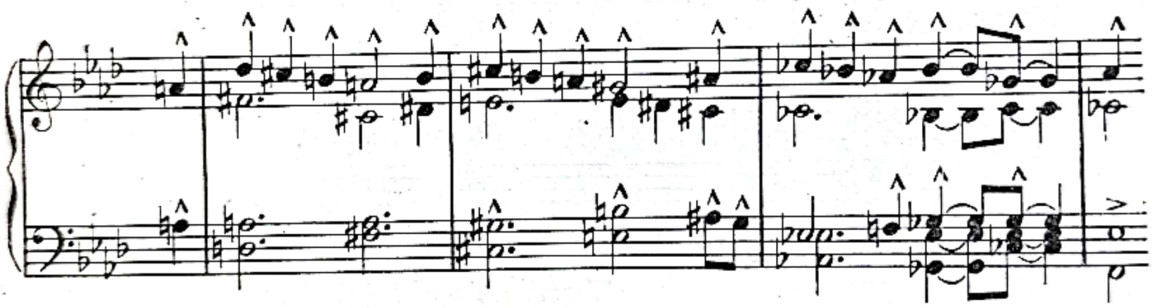
De altfel în această operă, influența palestriniană se face simțită și prin înrudirea tematică cu unele misse de Palestrina.

Wagner : **Parsifal** (Preludiu)

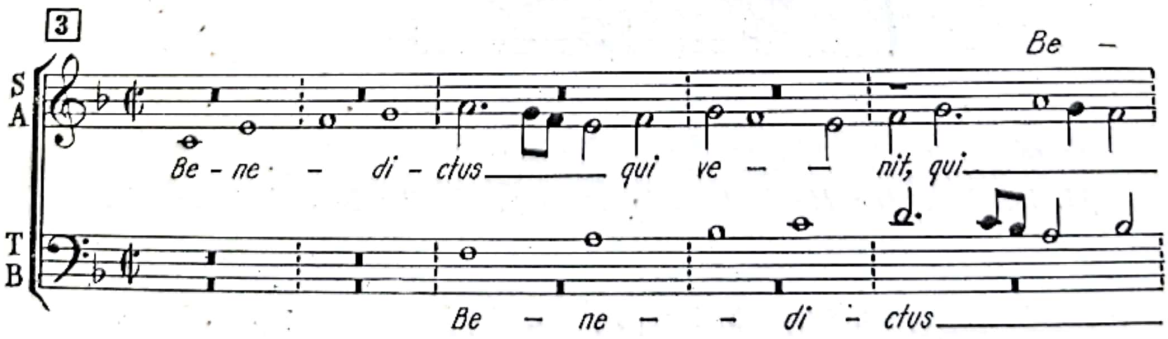
Palestrina : „Sanctus" din Missa **Assumpta est Maria**



Wagner : **Parsifal** (Preludiu)



Palestrina : „Benedictus" din Missa **Aeterna Christi munera**



Scanned with OKEN Scanner

Tipărirea operei palestriniene a oferit muzicologilor un vast domeniu de activitate, prilejuind efectuarea a numeroase cercetări și studii asupra acesteia. Ele încep să-și facă apariția pe la sfîrșitul secolului trecut, înmulțindu-se simțitor în primele decenii ale secolului nostru, pentru a atinge în prezent un număr considerabil. Consultarea vastei bibliografii indicate de Fellerer în recenta ediție a monografiei sale asupra lui Palestrina relevă faptul că din cele aproape 250 de titluri, majoritatea covîrșitoare poartă data apariției după anul 1900 [1]. Aceste publicații se impun nu numai numeric, ci și prin importanța lor.

O primă categorie o reprezintă lucrările de ansamblu: M. Brenet: *Palestrina* (1906), E. Schmitz: *Palestrina* (1914), F. Raugel: *Palestrina* (1930), K. G. Fellerer: *Palestrina, Leben und Werk* (1930), H. Coates: *Palestrina* (1938), E. Paccagnella: *Palestrina. Il linguaggio melodico e armonico* (1957).

O altă categorie de lucrări cuprind diverse aspecte stilistice: W. Kurthen: *Die Gotik des Palestrinastils* (1924), H. Rahe: *Die Motette Palestrinas* (1943), J. Klassen: *Die Parodiemesse bei Palestrina* (1950), P. Hamburger: *The ornamentation in the works of Palestrina (1950)*, H. Chr. Wolf: *Die Variationstechnik in der frühen Messen Palestrinas* (1955), Van den Walt: *Die Kanontechnik im Werk Palestrinas* (1956) etc.

Aici trebuie să menționăm remarcabila lucrare a lui K. Jeppesen: *Der Palestrinastil und die Dissonanz* (1925), care aduce contribuții fundamentale la definirea stilului, servind ca punct de plecare pentru alți cercetători.

O importantă categorie este formată apoi din tratatele de tehnică contrapunctică bazate pe stilul palestrinian: W. Hohn: *Der Kontrapunkt Palestrinas* (1918), R. O. Morris: *Contrapunctal technique in the sixteenth century* (1922), K. Jeppesen: *Kontrapunkt* (1935), A. T. Merrit: *Sixteenth-century polyphony* (1939), G. F. Soderlung: *Direct approach to counterpoint in 16 th century style* (1947), H. K. Andrews: *An introduction to the technique of Palestrina* (1958).

La acestea se adaugă numeroase lucrări mai restrînse, tratînd detalii de ordin istoric, stilistic și estetic, care contribuie la elucidarea diverselor probleme privind creația palestriniană.

Din aceste date rezultă că, dacă secolul XIX a fost cel al descoperirii și răspîndirii creației palestriniene uitată timp de două veacuri, secolul XX este cel al explorării științifice a ei.

Impunătoarea activitate muzicologică a secolului XX face să apară într-o lumină clară, atît stilul și opera palestriniană cît și, o dată cu ea, întreaga muzică a epocii Renașterii, punînd-o în adevărata ei valoare în contextul

[1] K. G. Fellerer: *Palestrina, Leben und Werk*. ed. II. Schwann, Düsseldorf, 1960.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH ASACHI"

483.700

Radiodifuziunea Romînă
Direcția Regională Iași
4495
19 luna ... ziua

dezvoltării muzicii europene. În spiritul acestor cercetări, muzica Renașterii reprezintă o culminație a artei polifonice vocale, realizînd pe de-o parte sinteza unei evoluții multiseculare, iar pe de alta purtînd premisele dezvoltării ulterioare a muzicii. Creația acestei epoci conține valori artistice remarcabile, Renașterea însemnînd și în domeniul muzicii, ca și în cel al literaturii și al celorlalte arte, o epocă de mare înflorire. Numeroase școli și personalități creatoare își lasă amprenta pe stilul muzical al acestei epoci [1], care, cu toată diversitatea sa rămîne unitar printr-o serie de trăsături proprii: vocalitatea, generozitatea liniilor melodice, echilibrul dintre orizontal și vertical și sinteza cuvînt-muzică.

Stilul palestrinian este cel care întrunește în cea mai mare măsură atributele stilistice ale epocii [2], ceea ce face ca Palestrina să fie considerat drept un *clasic* al stilului vocal polifonic [3]. El nu creează un nou stil ci îl desăvîrșește pe cel al înaintașilor săi, ducînd la o supremă desăvîrșire virtualitățile acestei arte [4].

Deși nu poate acoperi în întregime toate particularitățile muzicii Renașterii, atît de bogată și de variată, stilul palestrinian conține totuși, datorită caracterului său sintetic, principiile generale care formează cheia pentru înțelegerea muzicii acestei epoci. Drept urmare, asimilarea stilului palestrinian deschide drumul spre cunoașterea, nu numai a operei unui mare muzician, ci și a creației unei întregi epoci, a cărei gîndire muzicală o întruchipează.

Față de caracterul cuprinzător al trăsăturilor stilistice, creația palestriniană este în schimb unilaterală, constînd în majoritatea ei din lucrări religioase. Din cele peste 800 de titluri, abia 130 sînt *madrigale* cu conținut laic, restul fiind *misee, motete, imnuri, ofertorii, litanii, lamentații, psalmi* și altele. Disproporția dintre muzica religioasă și cea profană este și mai mare dacă ne referim la dimensiunile lor, deoarece lucrările de mare extensiune aparțin celor dintîi [5].

---

[1] Însumînd muzica a două secole, Renașterea începe în secolul XV prin creația compozitorilor flamanzi și se continuă în secolul XVI prin Renașterea italiană (școala romană, din care face parte și Palestrina, precum și școala venețiană), căreia i se adaugă contribuția Renașterii engleze, franceze, spaniole și a altor țări.

[2] E. Tittel: *Der Palestrinastil und seine Sinndeutung*. Musikerziehung, Heft 2, Wien, 1964, pag. 53—58.

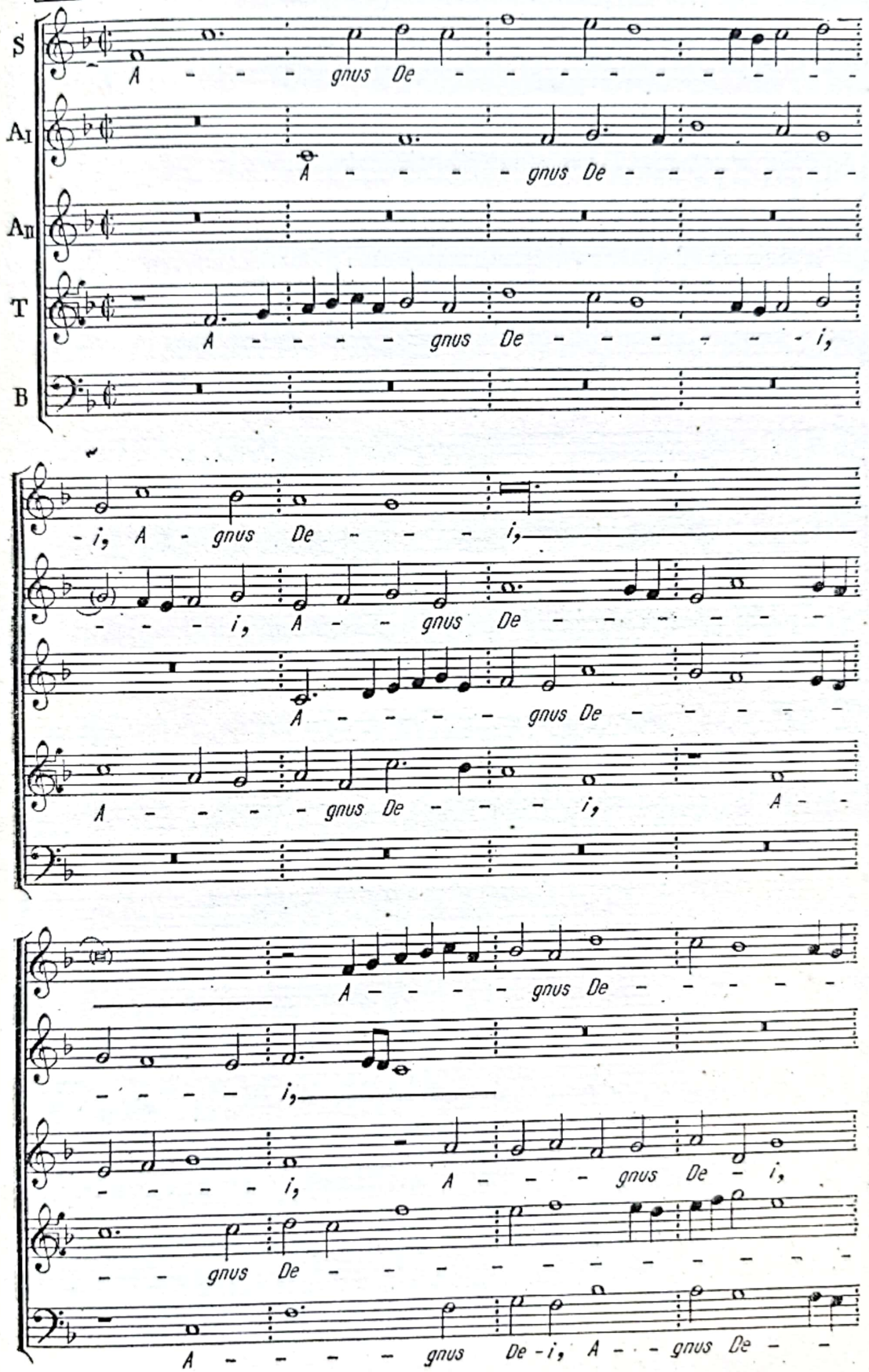
[3] După J. Finscher *(Zum Begriff der Klassik in der Musik*, Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966, pag. 9), noțiunea de „clasic", în afara sensului său general, se mai poate referi și la un stil sau gen muzical. În acest sens, un creator este un clasic al stilului și al genului atunci cînd, valorificînd la maximum toate posibilitățile date, realizează cel mai înalt grad de perfecțiune în stilul sau în genul respectiv.

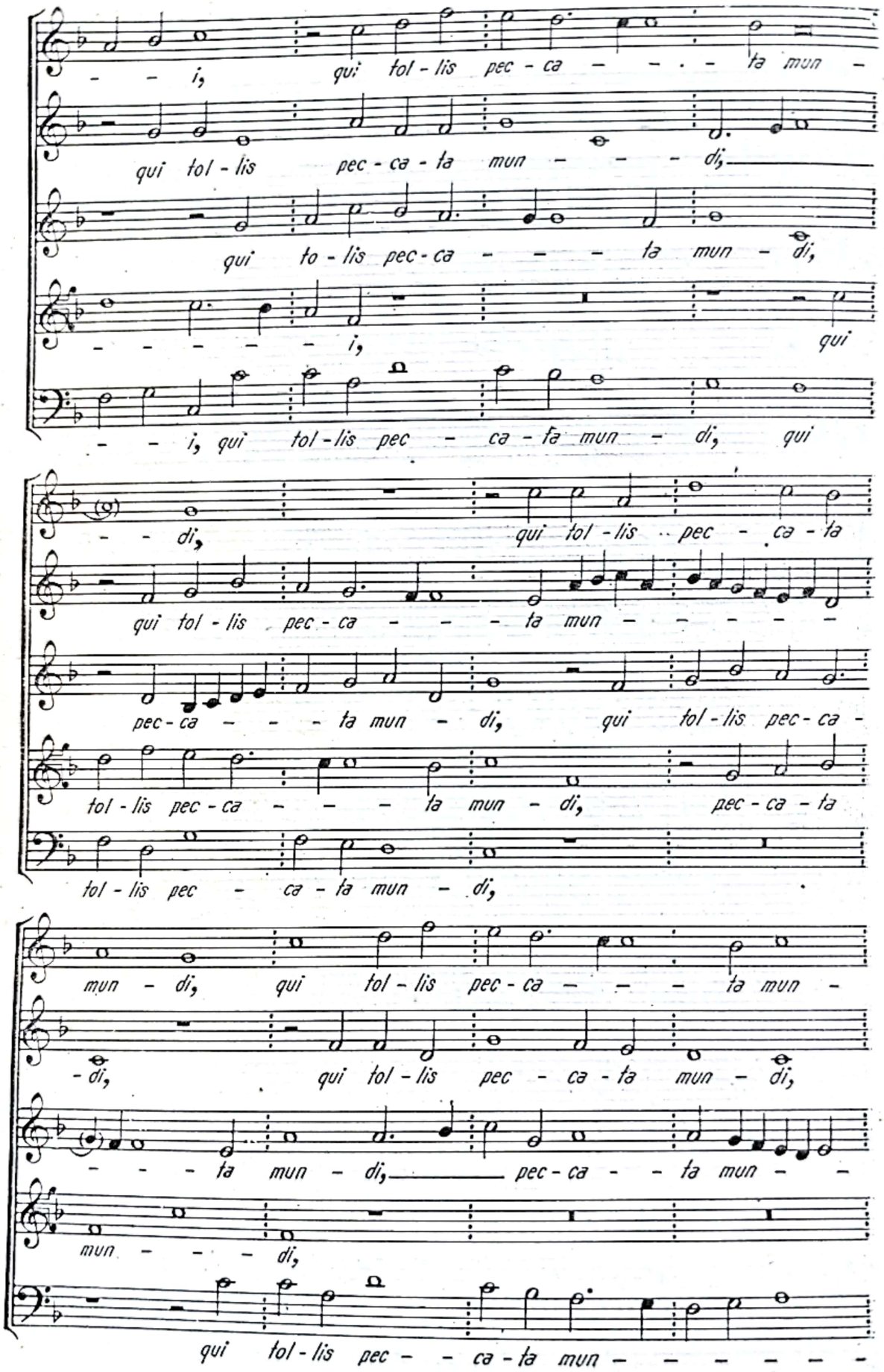
[4] Ed. Appia: *De Palestrina à Bartók*, Flammarion, Paris, 1965, pag. 14—15. A. Capri: *Il seicento musicale in Europa*, Hoepli, Milano, 1933, pag. 195—196.

[5] În ediția germană a operelor complete ale lui Palestrina, muzica religioasă ocupă 31 din cele 33 de volume, abia două fiind rezervate celei profane (vol. XXVIII și XXX).

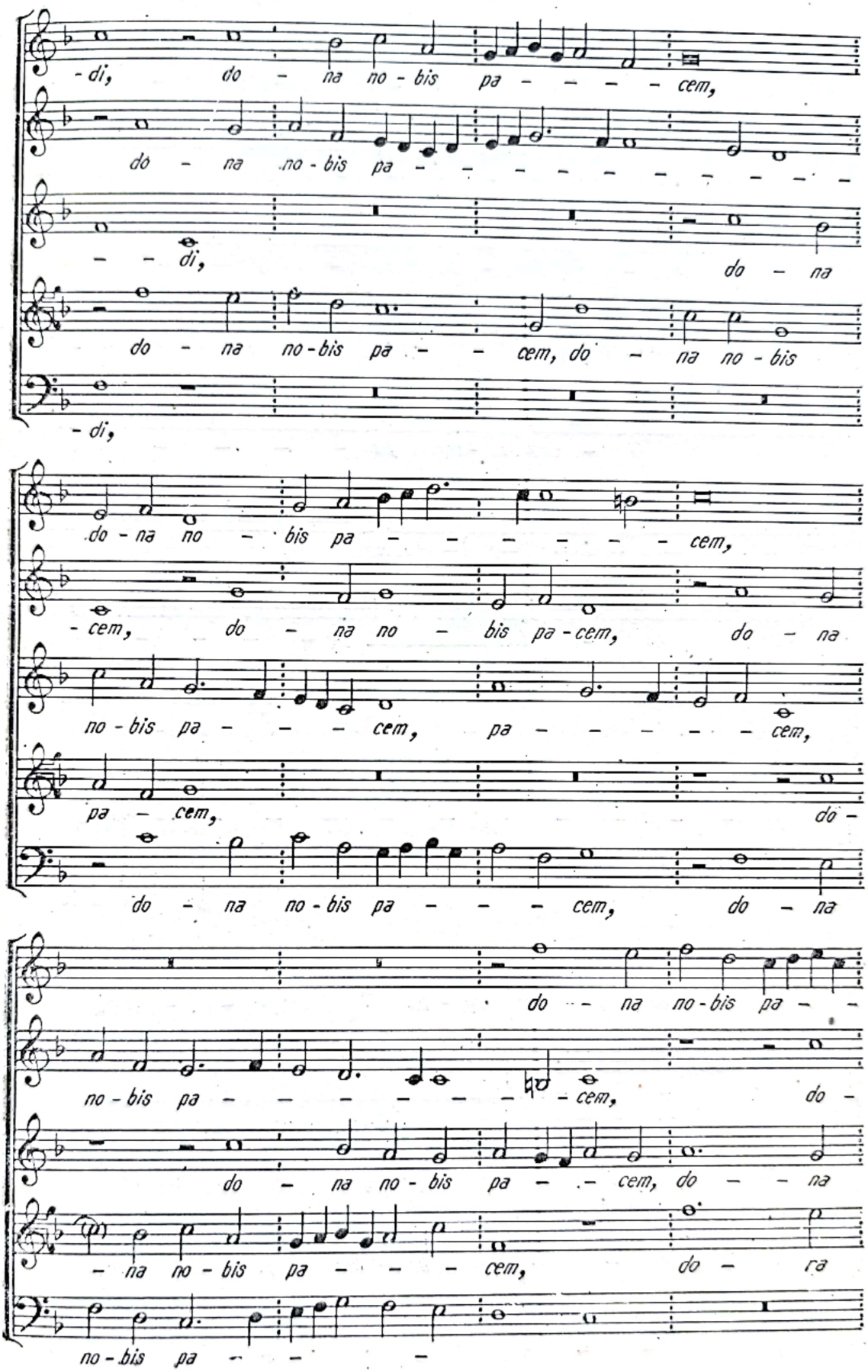
Scanned with OKEN Scanner

Palestrina : „Agnus Dei", din Missa la 5 voci Descendit angelus Domini

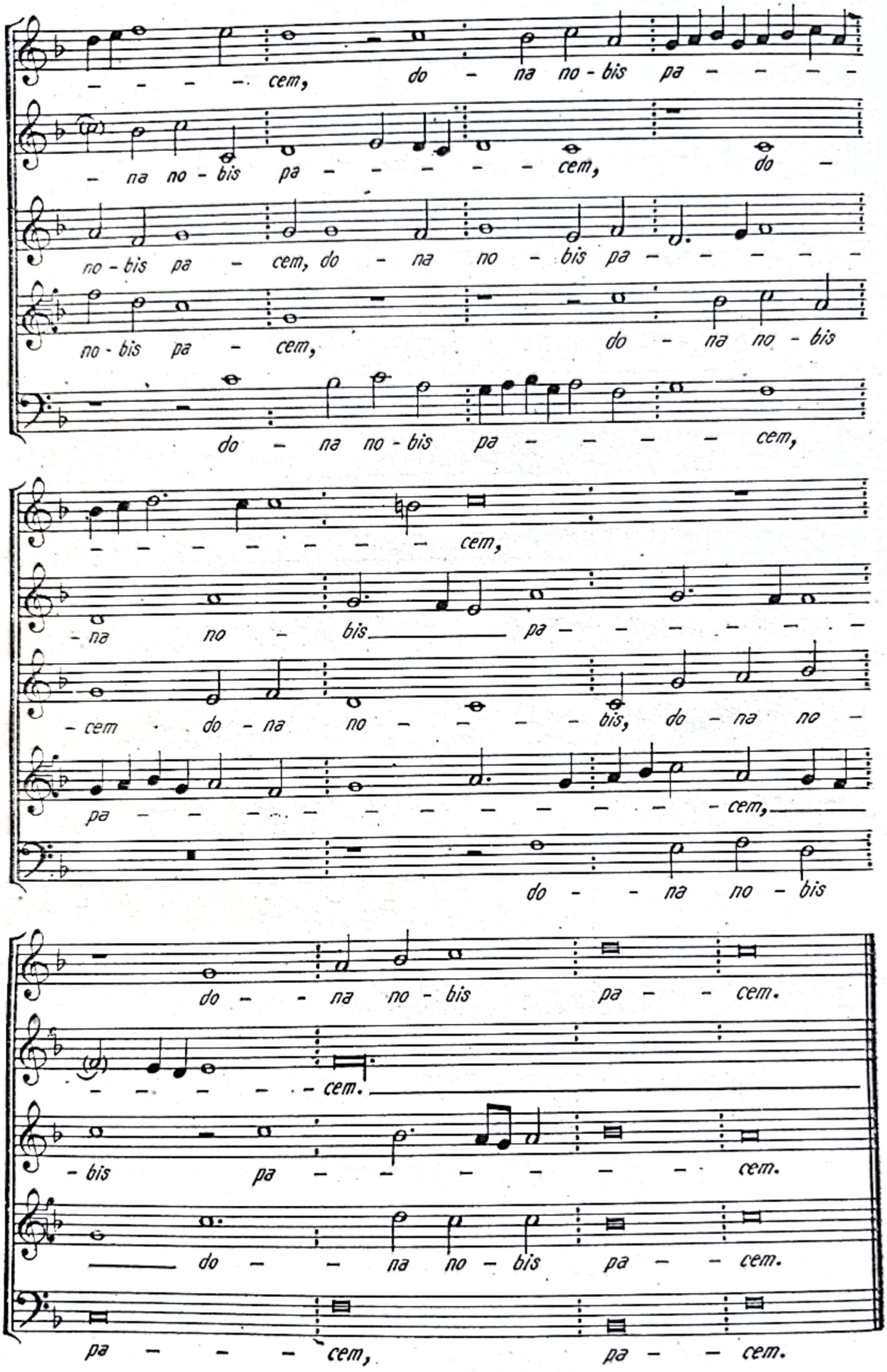




Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Preponderența muzicii religioase, precum și caracterul hieratic al celei mai importante părți a creației palestriniene, reprezentată prin cele 105 misse, pun în discuție pentru unii faptul dacă Palestrina poate fi considerat drept un autentic reprezentant al Renașterii [1].

Alături de opera sa liturgică, unde predomină principiul arhitectonic, Palestrina a scris un număr însemnat de motete în care, „dînd spirit viu cuvintelor", potrivit unui dicton al epocii, muzica interpretează și adîncește conținutul textului literar [2].

Motetul, a cărui origine coboară cu trei secole în urmă, trece pe rînd prin mîinile polifoniștilor francezi și apoi flamanzi, pentru a-și atinge perfecțiunea în secolul XVI, în creația lui Palestrina și Lassus. Motetul Renașterii își bazează forma pe succesiunea frazelor melodice introduse imitativ, avînd ca suport frazele textului literar, căruia îi constituie un adevărat mulaj [3].

Spre deosebire de caracterul restrîns și imuabil al textului missei, motetul deține o imensă varietate prin multitudinea textelor care-i stau la bază. Elementele epice, lirice sau descriptive ale diverselor episoade tratate oferă numeroase posibilități de interpretare muzicală a acestor texte.

„Muzica în motet — spune J. Samson — pare să trăiască mai ales în datele intelectuale și afective ale textului. Născută din acest text ea îl înconjoară cu imagini, ca podoabe destinate să-i ilustreze și să-i întărească intențiile; ea îi însușește sensul pentru a-l lărgi, a-l adînci, a-i crește rezonanța. Desenul psihologic, intenția picturală sînt uneori atît de manifeste încît, în asemenea cazuri, te simți tentat de a situa motetul acestei epoci, cu tot curajul, printre strămoșii liedului nostru". [4]

---

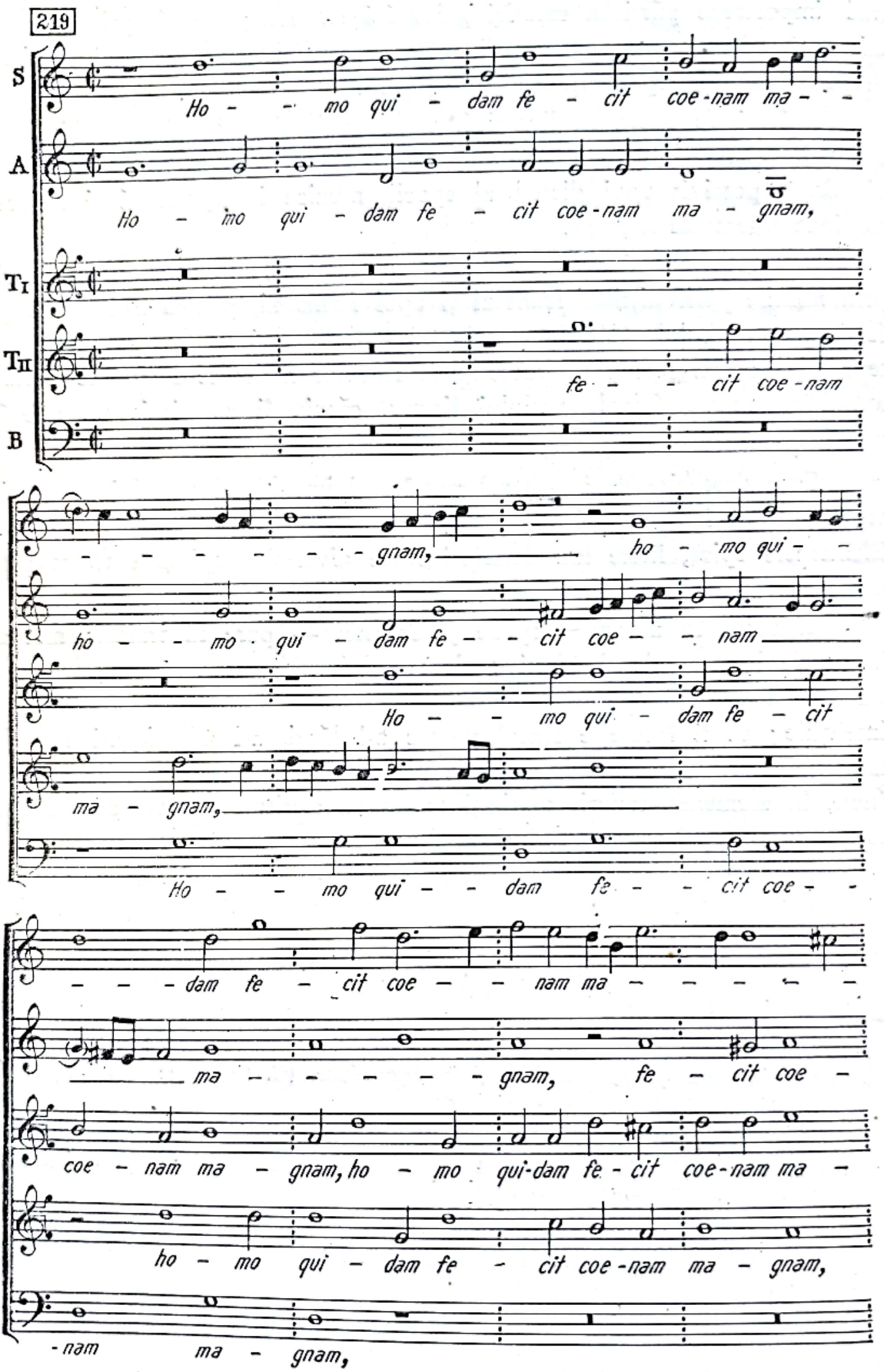
[1] Subordonată cultului, această muzică, după C. Bellaigue, este o artă caracterizată prin meditație, contemplare, austeritate și impersonalitate. (C. Bellaigue: *Les époques de la musique*, Delagrave, Paris, 1920, pag. 150—163).

[2] În edițiile operelor complete ale lui Palestrina sînt publicate un număr de 332 de motete: 79 la 4 voci, 138 la 5 voci, 51 la 6 voci, 2 la 7 voci, 56 la 8 voci și 6 la 12 voci (Fellerer *op. cit.*, cap. Palestrinas Werke).

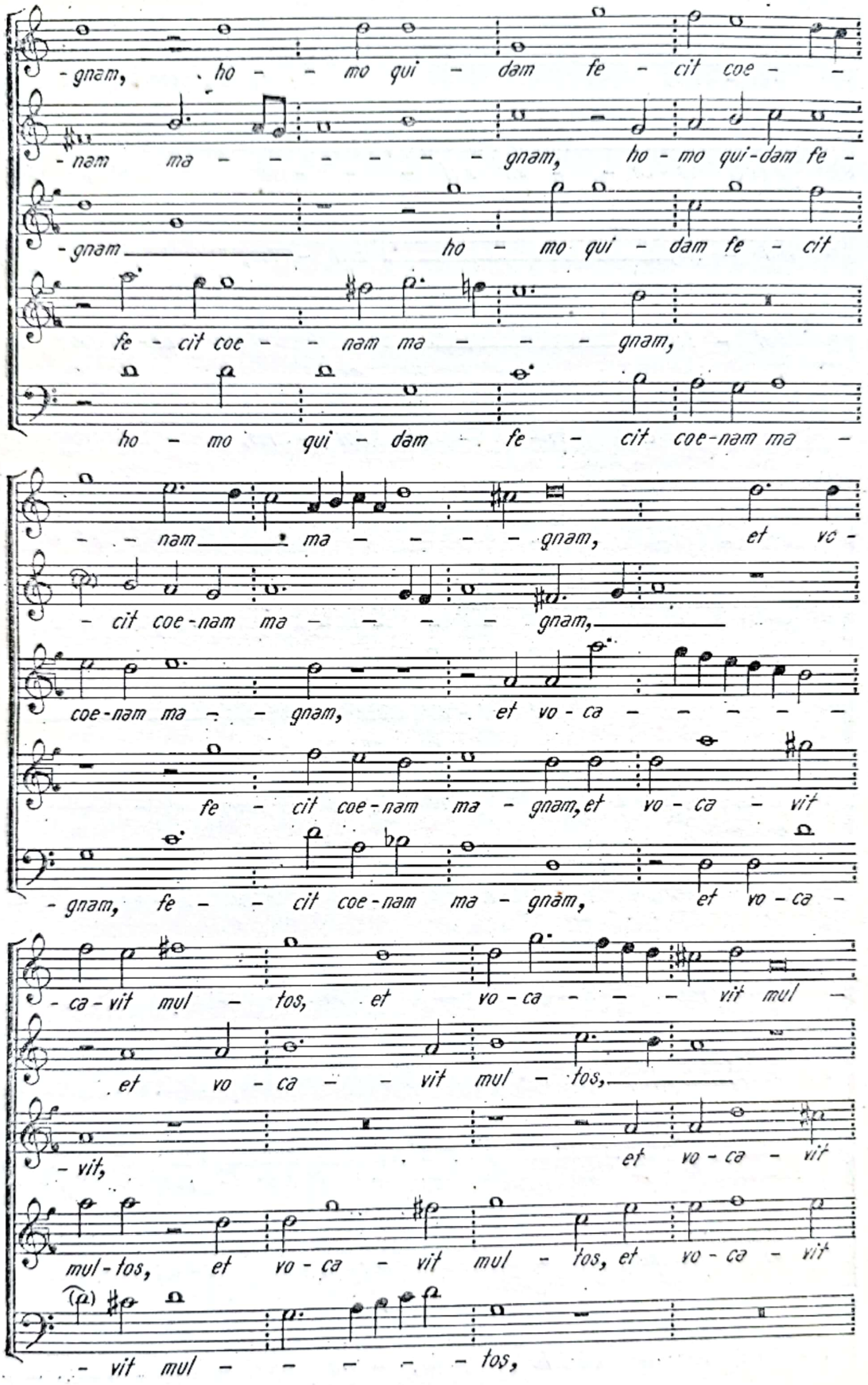
[3] Vezi cap. VIII: „Aspectul morfologic".

[4] J. Samson: „La messe et le motet en Italie", în *Histoire de la musique*, Gallimard, Paris, 1960, pag. 1188.

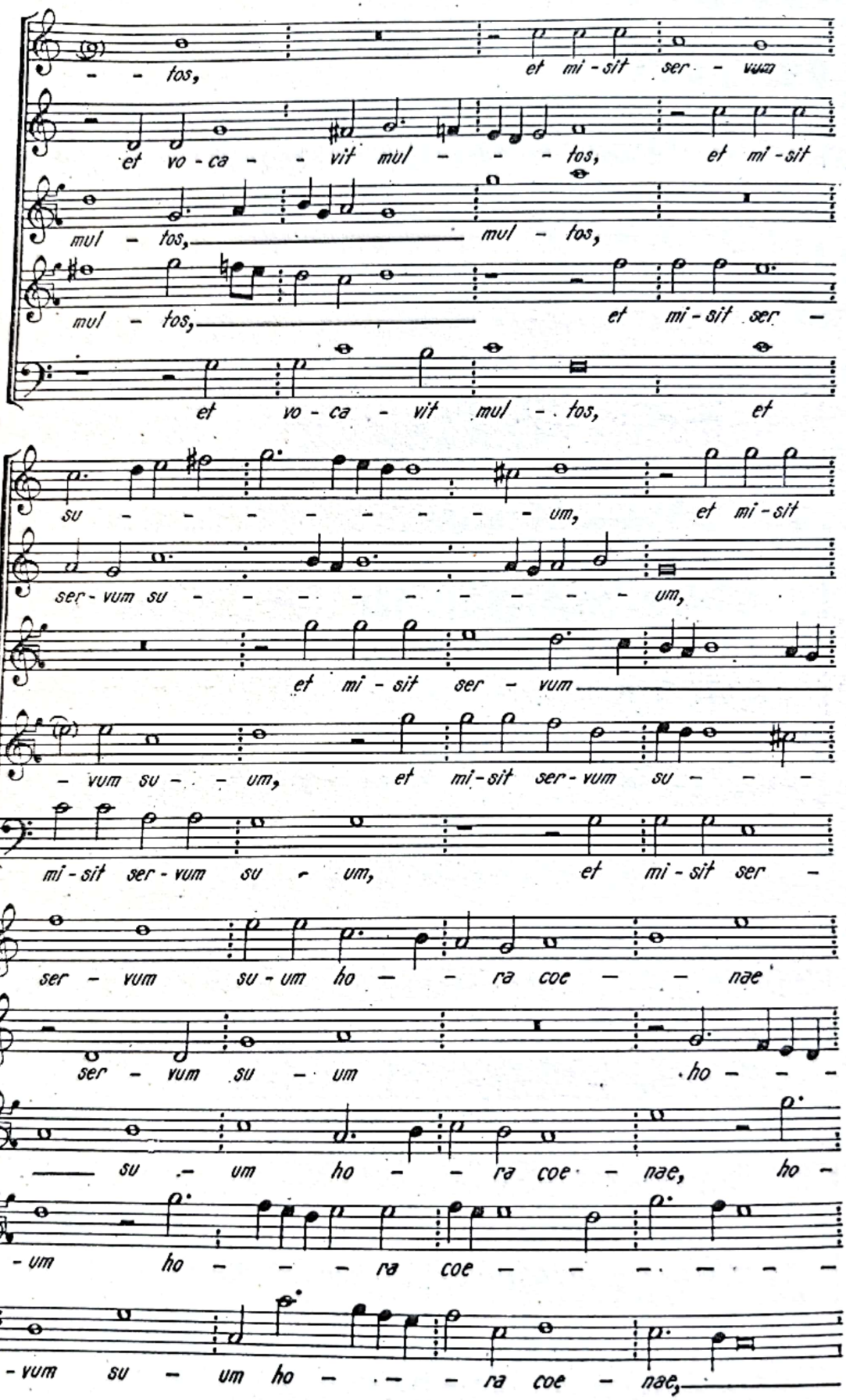
Scanned with OKEN Scanner



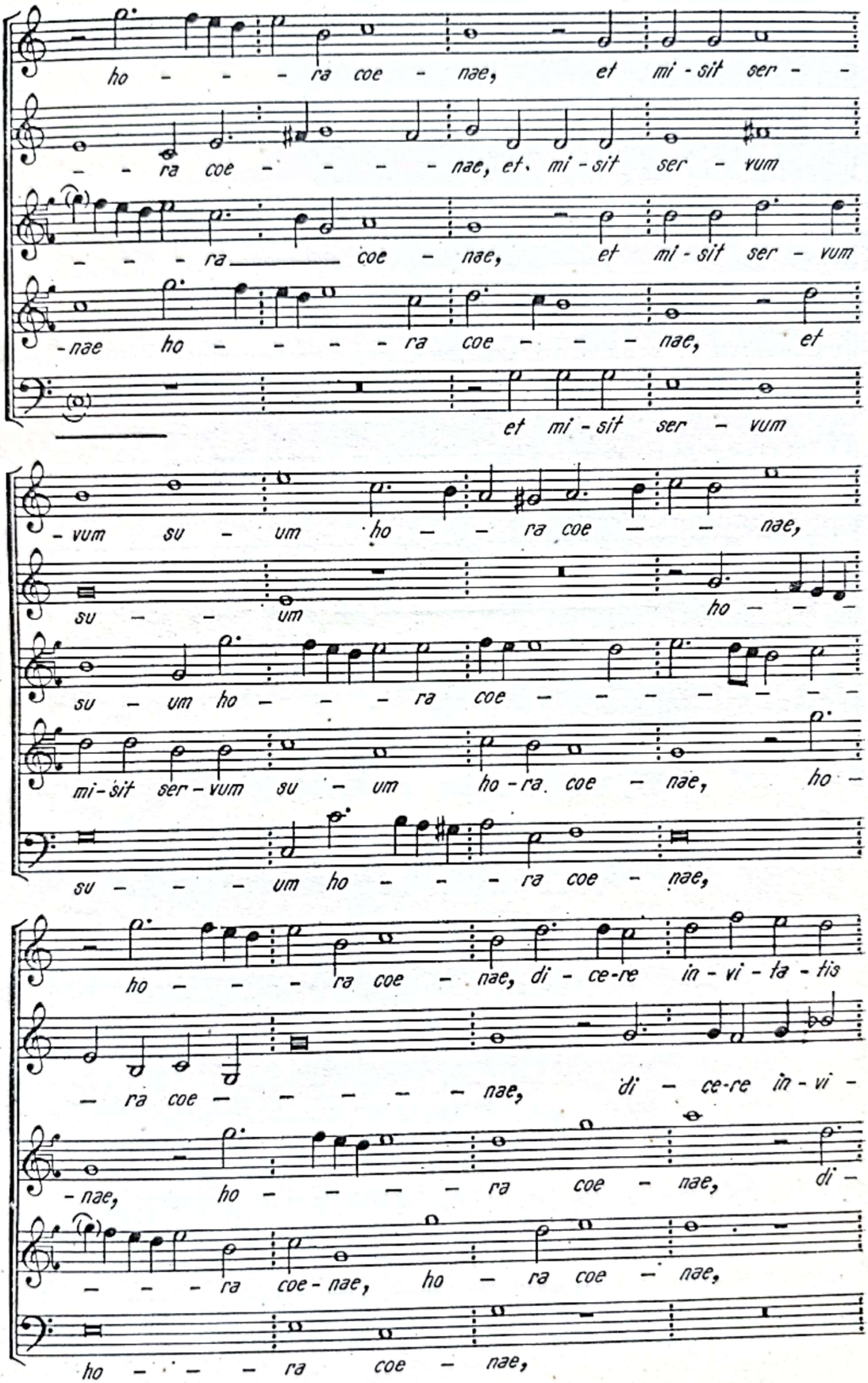
Scanned with OKEN Scanner



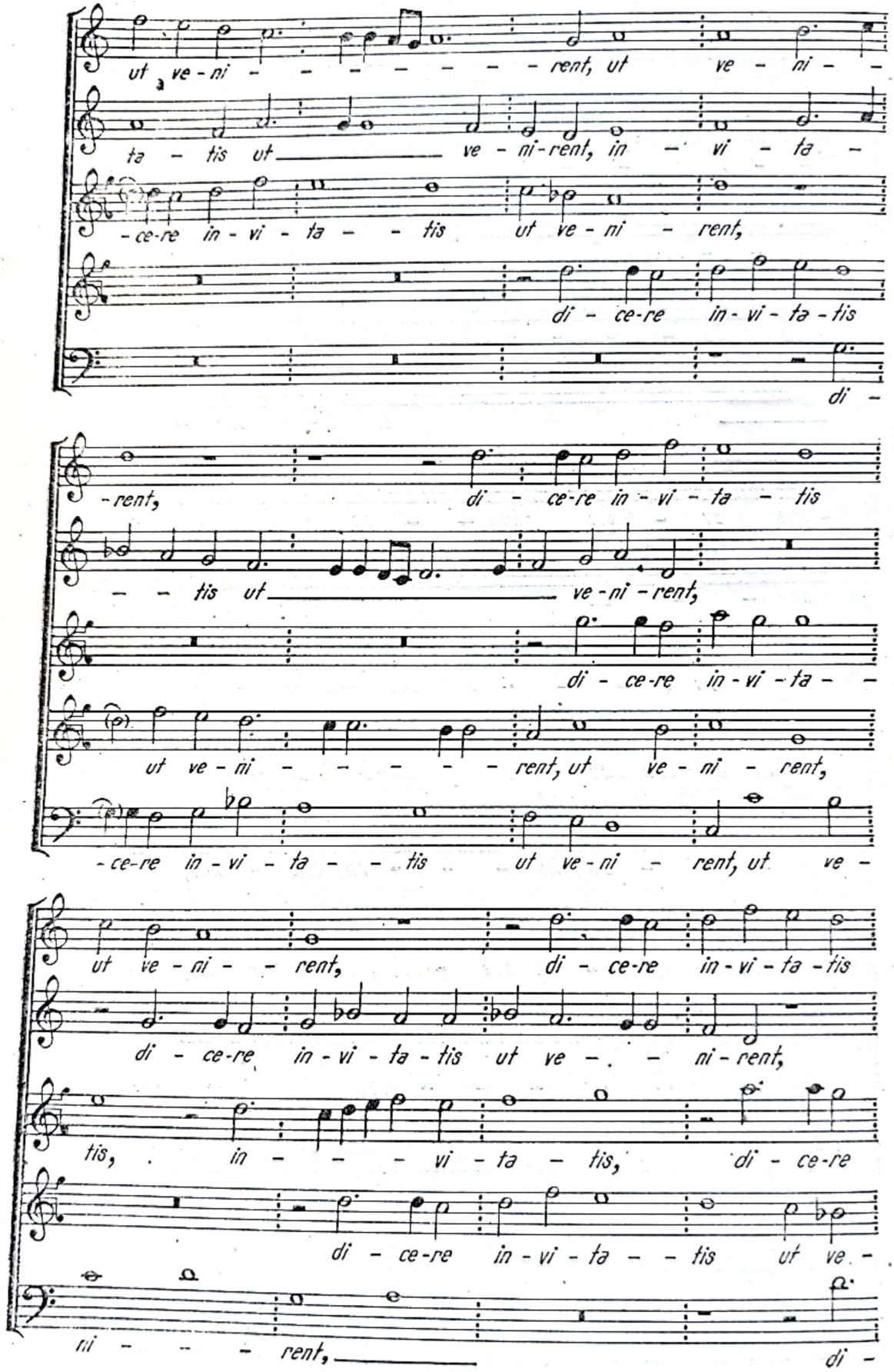
Scanned with OKEN Scanner



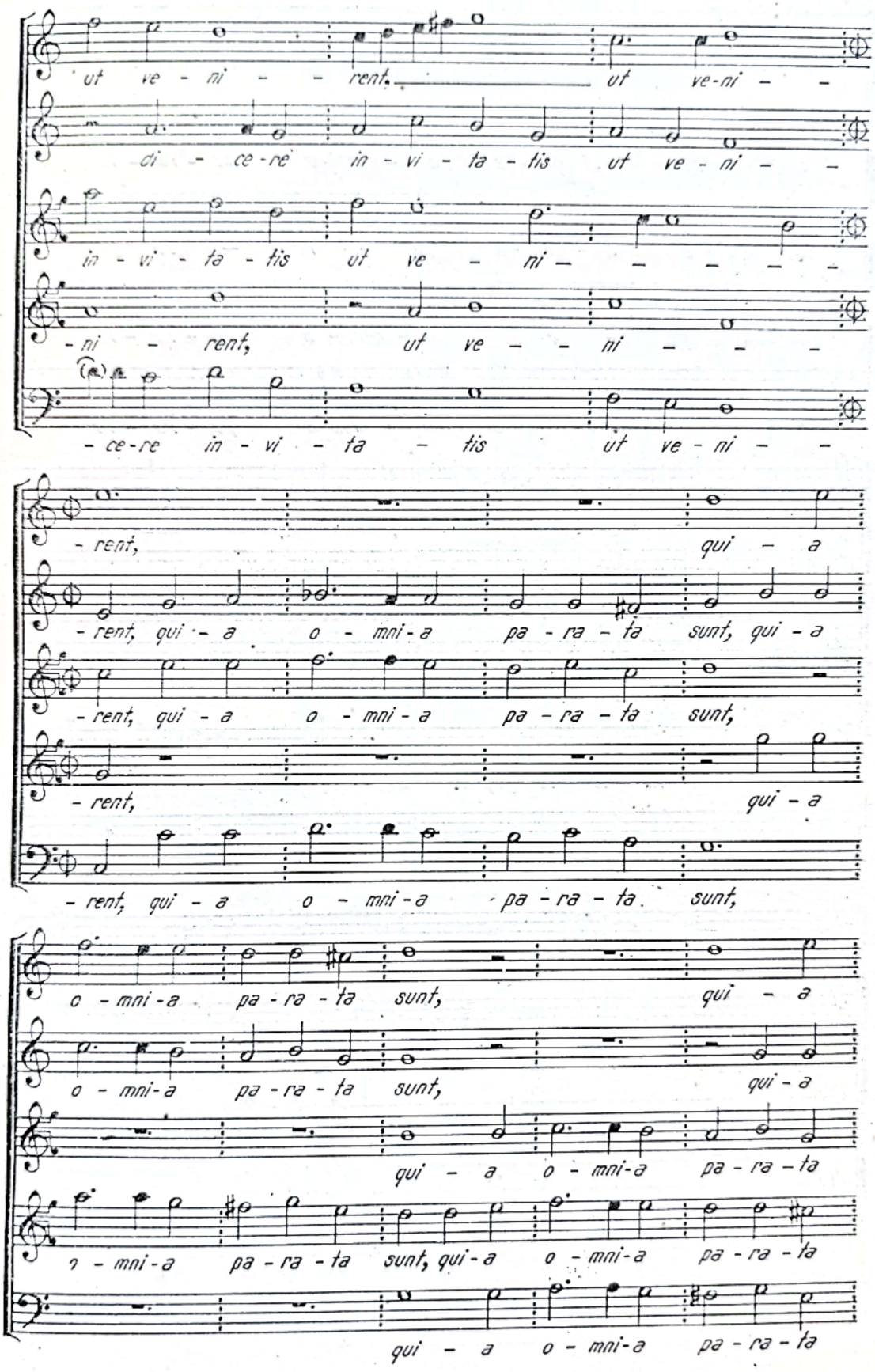
Scanned with OKEN Scanner



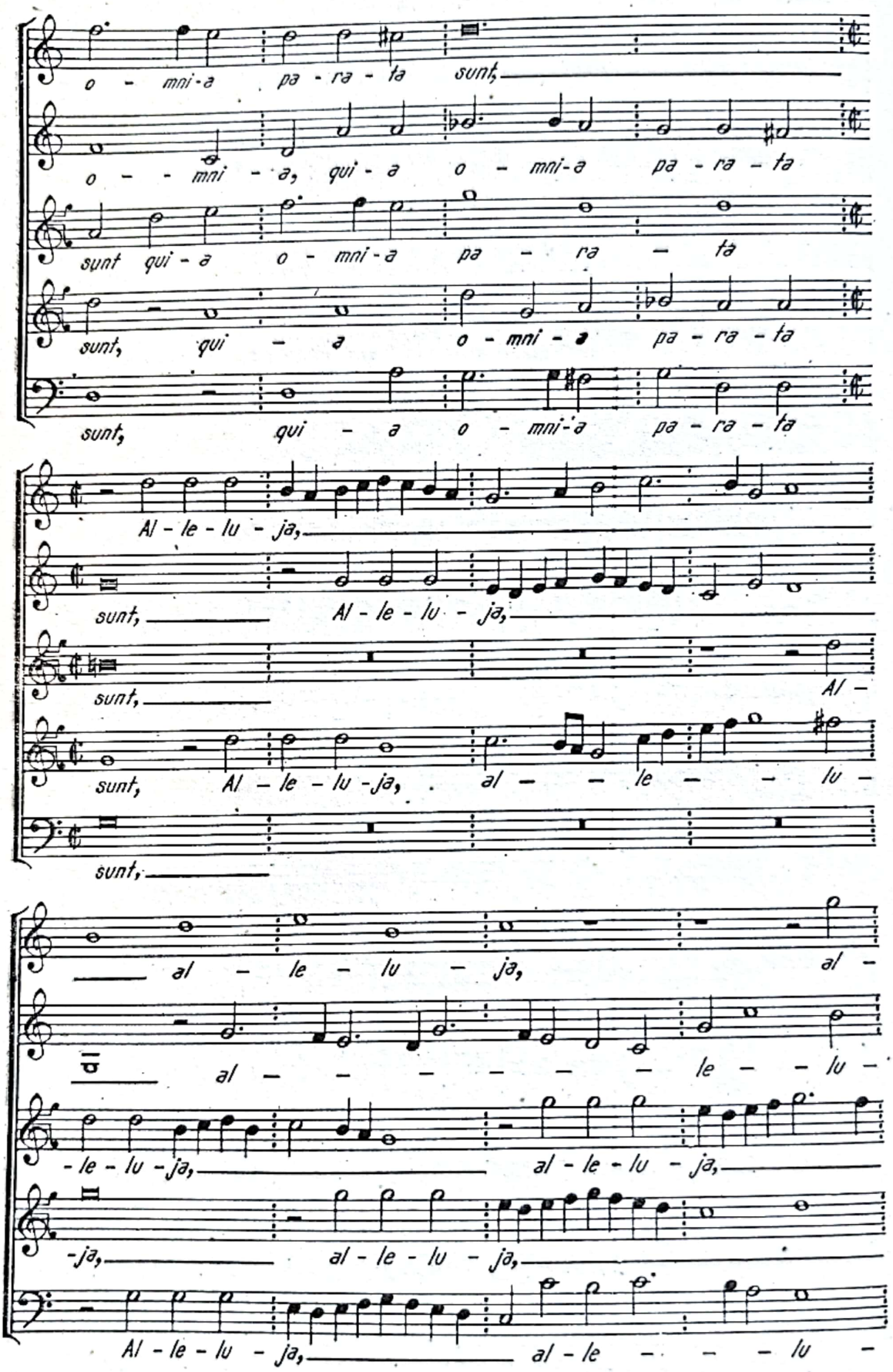
Scanned with OKEN Scanner



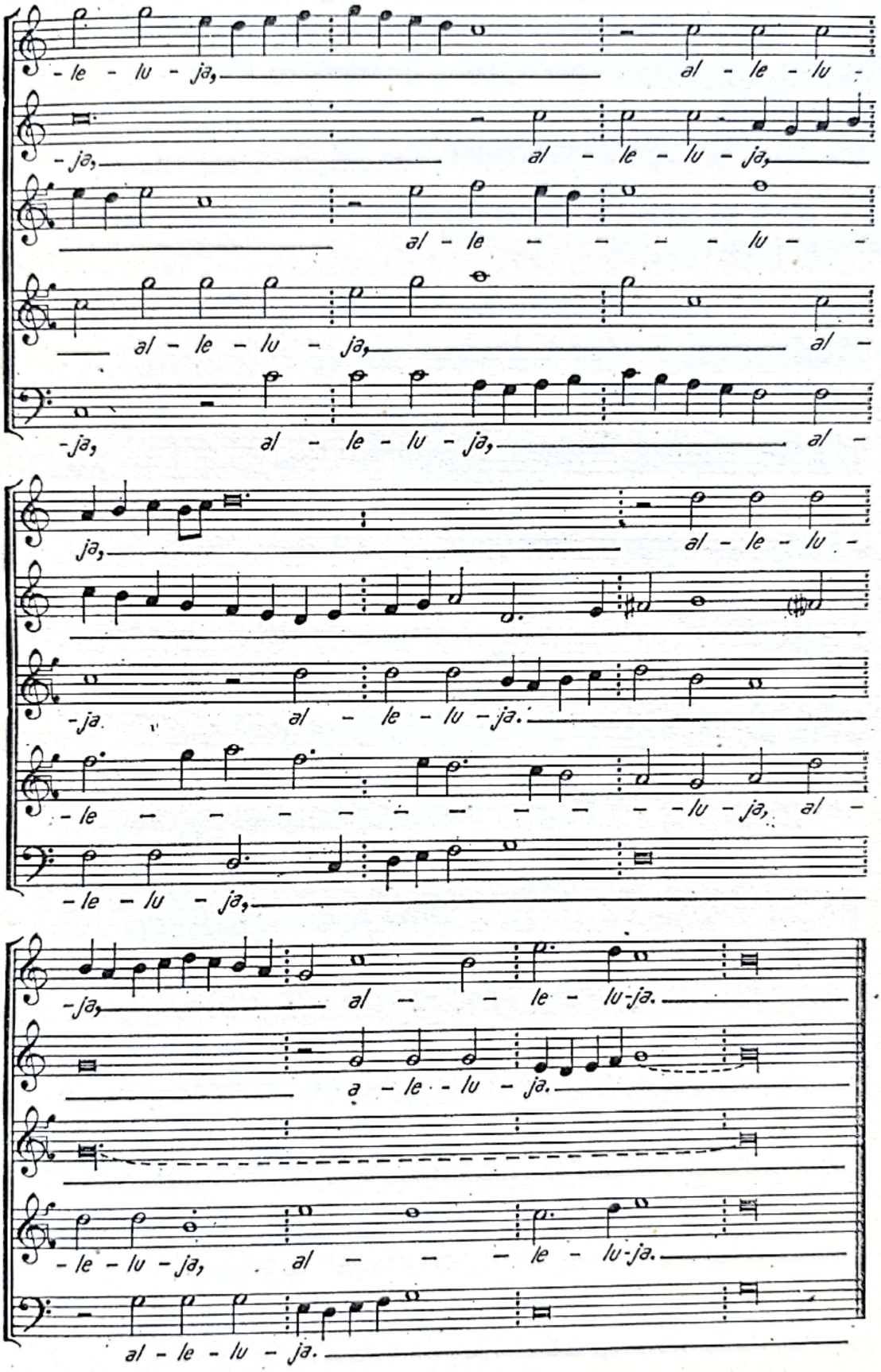
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



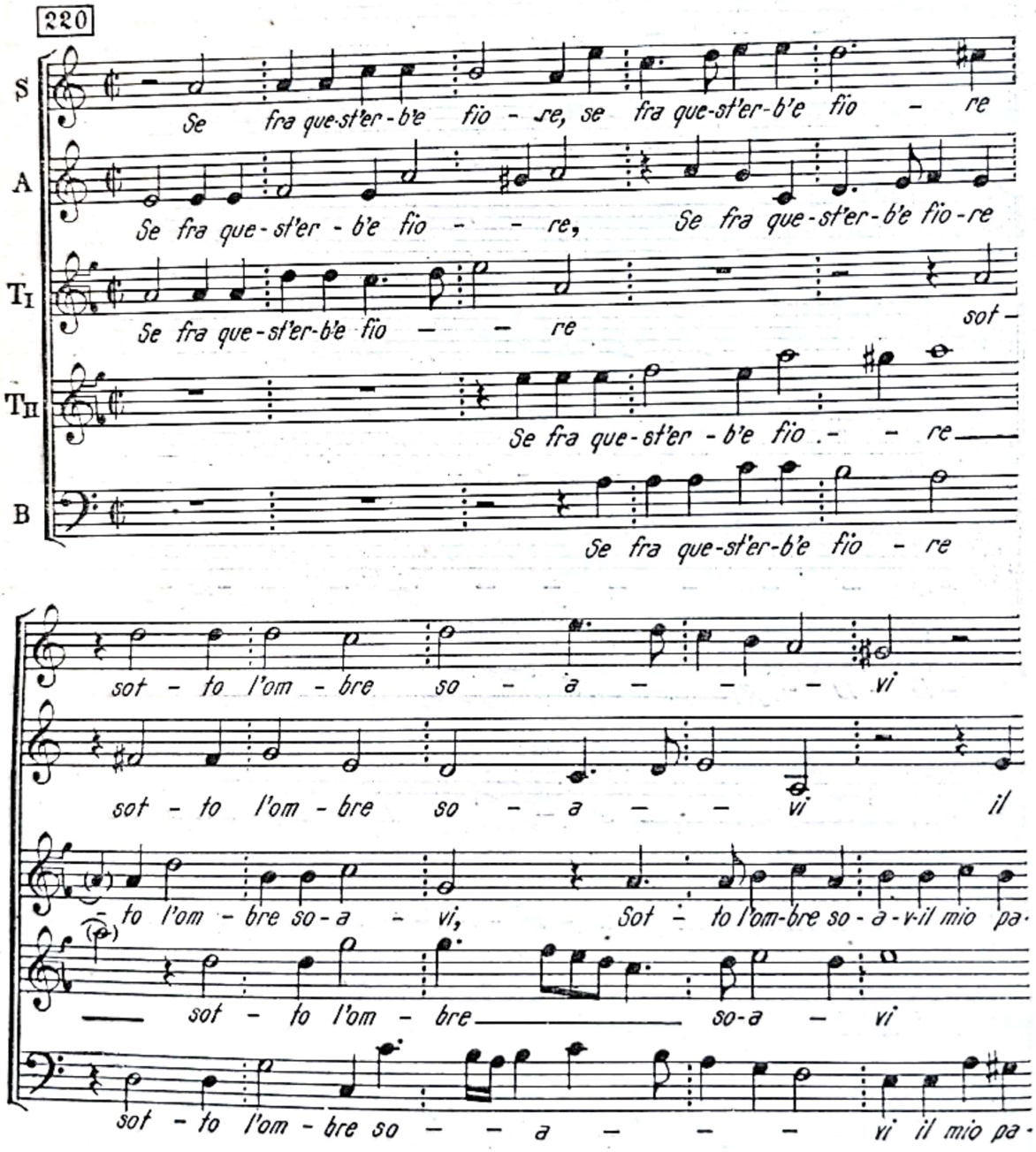
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

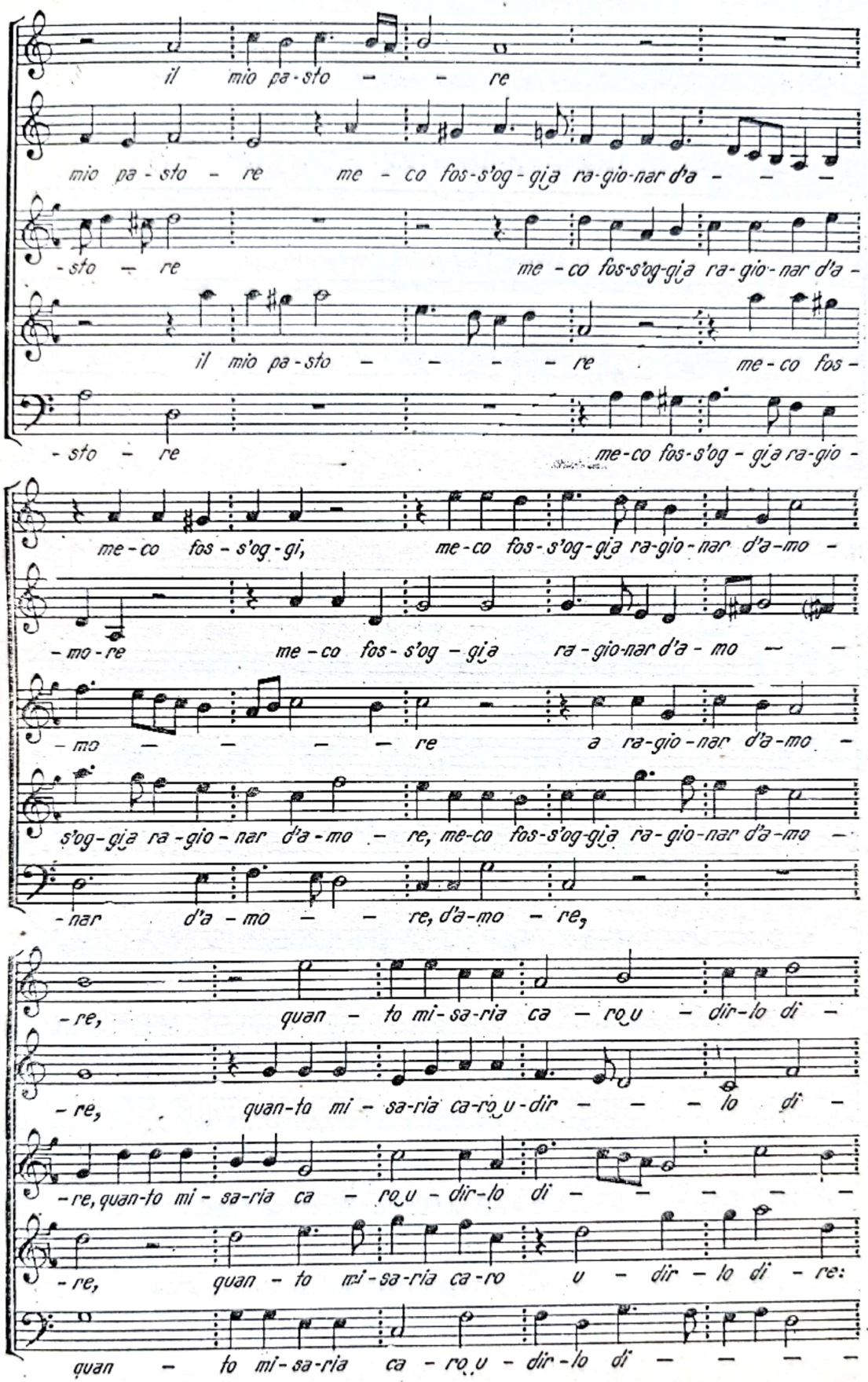
Pe de altă parte, madrigalele lui Palestrina, pe versuri de Petrarca și Tasso, deși mai puține la număr, nu se detașează de lucrările sale religioase, sub raportul scriiturii polifonice și al măiestriei, iar în genul lor stau alături de cele mai reprezentative lucrări ale contemporanilor săi [1]. Aceasta dovedește că Palestrina stăpînea cu aceeași competență toate genurile muzicale importante ale epocii, ceea ce îl situează pe aceleași coordonate cu ceilalți contemporani ai săi.

Palestrina : Madrigalul **Se fra que-st' erb'e fiore**

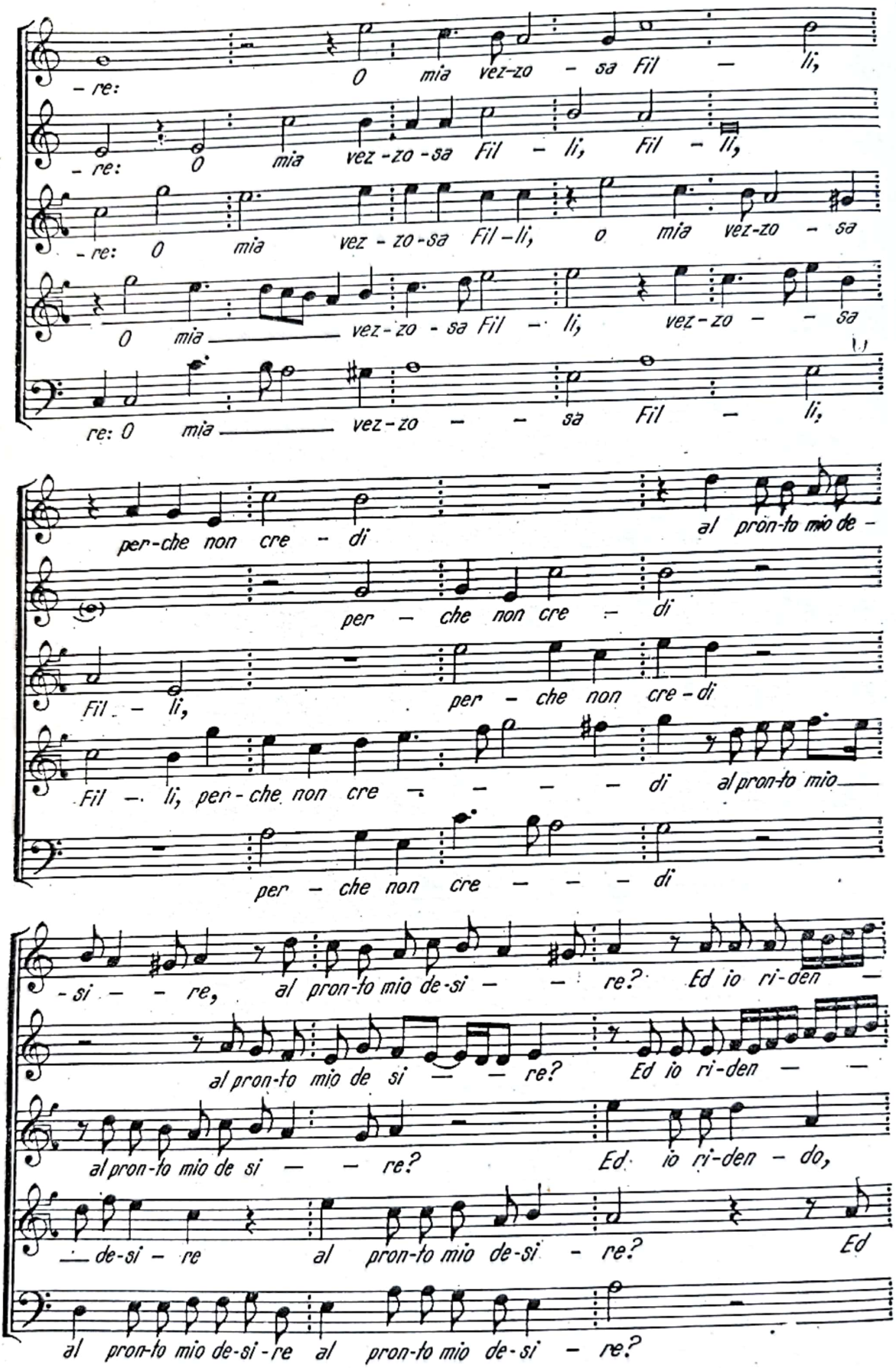


[1] M. Eisikovits : *Polifonia vocală a Renașterii*, pag. 70 ; G. Confalonieri : *Storia della musica*, Milano, 1958, pag. 188.

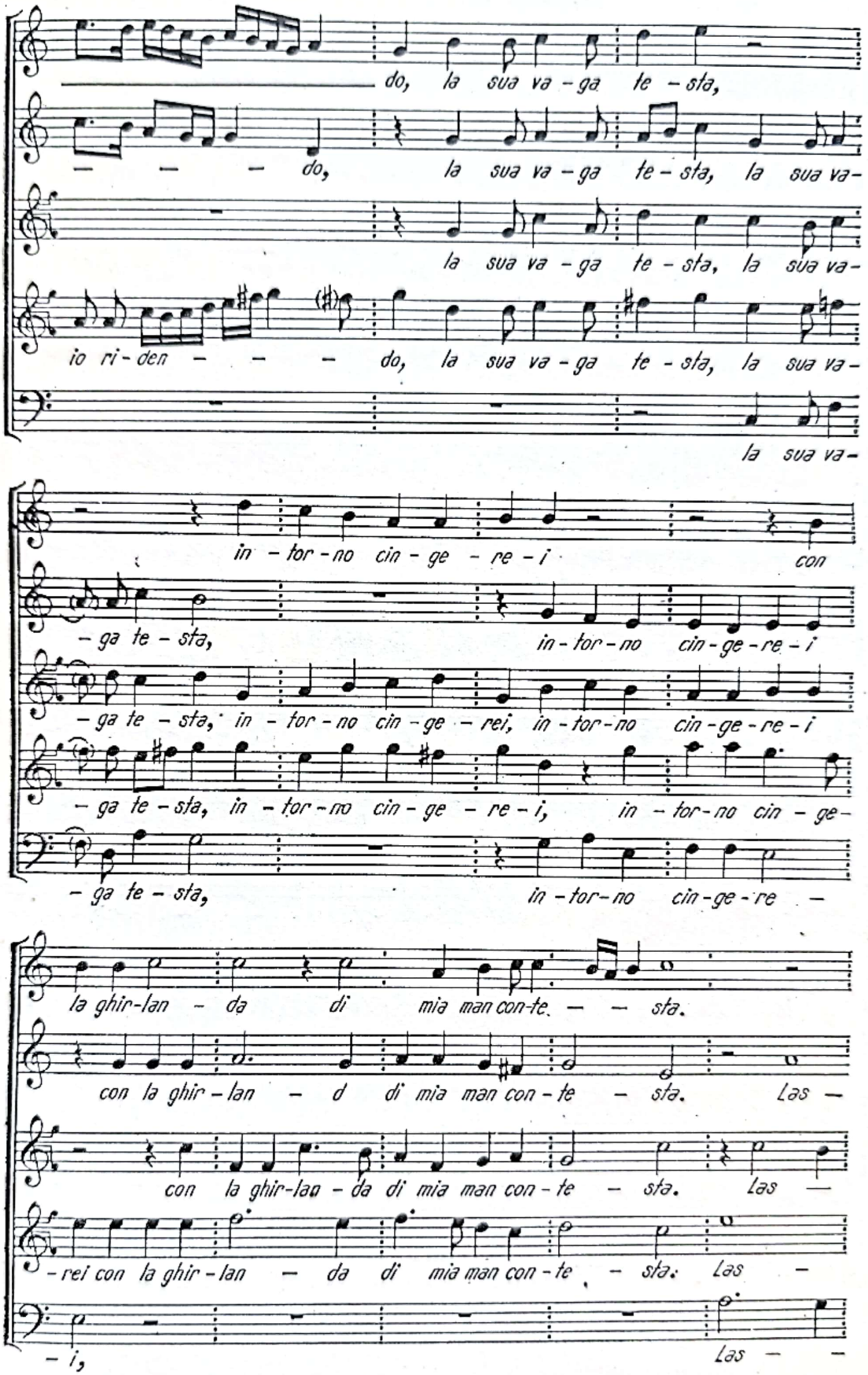
Scanned with OKEN Scanner



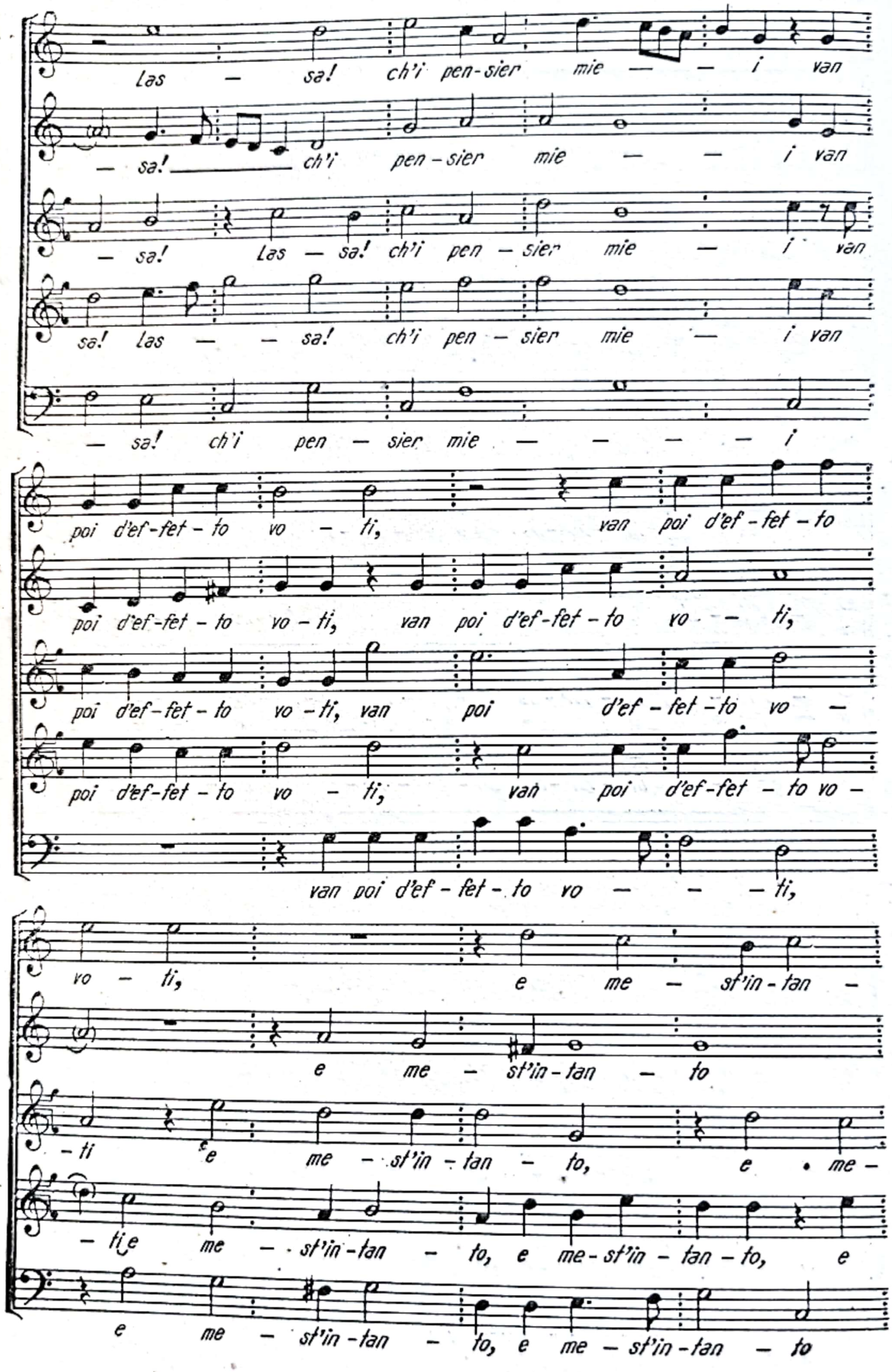
Scanned with OKEN Scanner



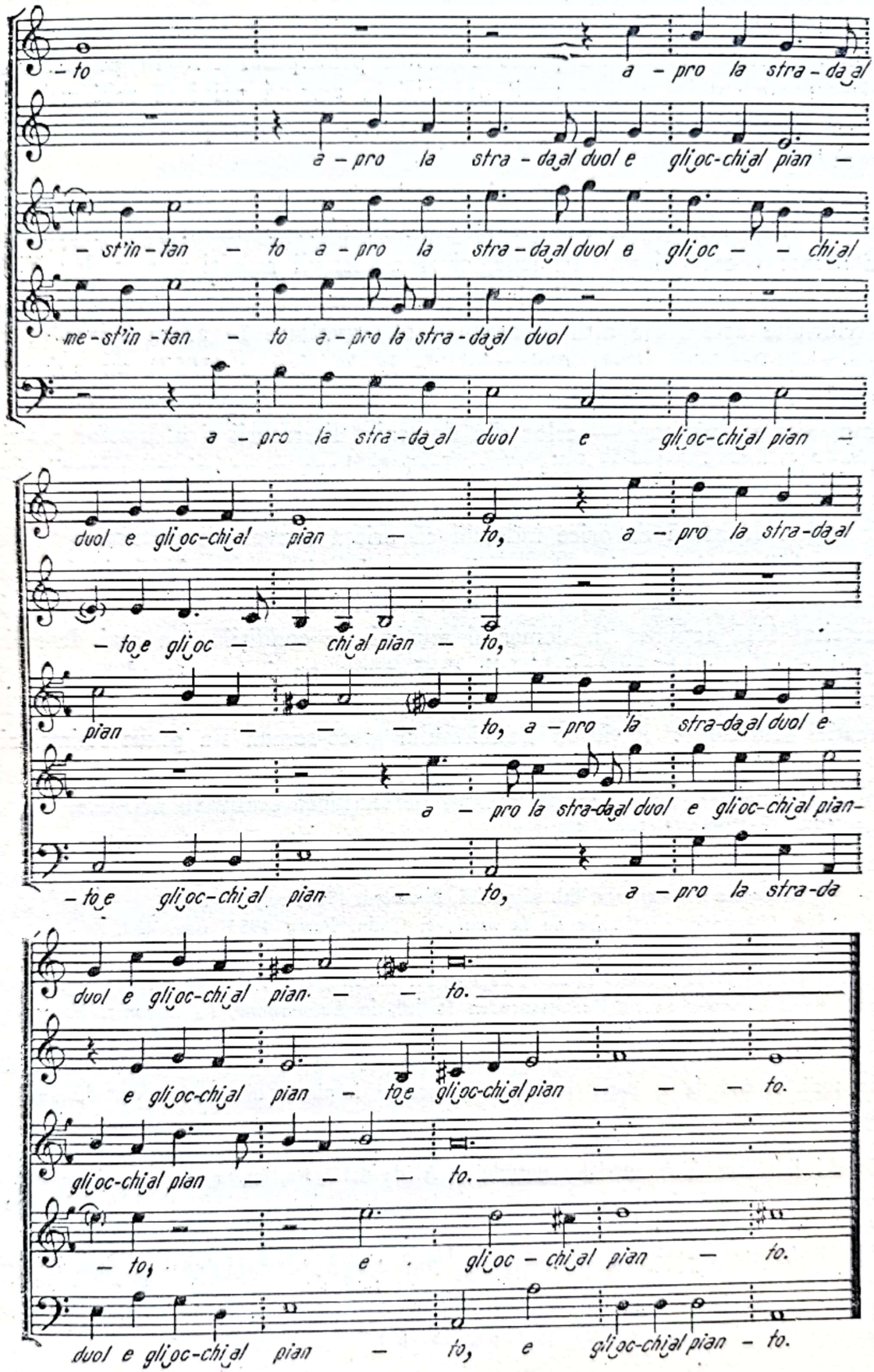
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

De altfel, proporția dintre operele religioase și profane, diferită la creatorii acestei epoci, nu poate constitui principalul criteriu pentru stabilirea apartenenței lor la arta Renașterii. În această privință subiectele religioase sînt frecvente și în creația maeștrilor artelor plastice din această epocă [1].

Pe de altă parte, dacă se iau ca bază exclusiv trăsăturile ce definesc celelalte arte ale epocii, s-ar putea pune în discuție încadrarea în Renaștere nu numai a creației palestriniene, ci și a întregii muzici a secolelor XV și XVI. Din acest motiv unii situează Renașterea muzicală mai tîrziu decît a celorlalte arte [2], iar alții îi atribuie o dezvoltare în afara spiritului Renașterii [3]. Participanții la Colocviul de la Wégimont (1957) au opinat în unanimitate că epocile stilistice muzicale nu se suprapun exact — nici în timp, nici ca trăsături — celor din domeniul literaturii și al artelor plastice, încît determinarea lor trebuie să se facă în baza unor criterii proprii și nu împrumutate de la celelalte arte [4].

Este în afară de orice îndoială că uriașa dezvoltare culturală, apărută în condițiile social-istorice ale epocii, a cuprins și arta muzicală și că aceasta a cunoscut o perioadă de apogeu comparabilă cu a celorlalte arte. Ea și-a exercitat însă acțiunea în domeniul muzicii, în condiții ceva mai deosebite. Pe de-o parte, cultura antichității, dacă putea servi drept model pentru literatura, filosofia și artele plastice din Renaștere, nu oferea nimic similar creației muzicale [5]. Acțiunea clasicismului greco-roman s-a putut resimți aici doar ca un ecou indirect al unor principii generale de creație, infiltrate în spiritul epocii, și anume: claritatea și perfecțiunea realizării artistice, finețea detaliilor, echilibrul formei [6].

---

[1] A. Oțetea: *Renașterea*, Ed. științifică, București, 1964, pag. 337.

[2] J. Combarieu: *Histoire de la musique*, Colin, Paris, 1953, pag. 452.

[3] G. Confalonieri: *Op. cit.*, pag. 180.

[4] Colloques de Wégimont, 1957, *Le Baroque musical*, Univ. de Liège, 1963, pag. 17—34.

[5] N. Bridgman: „La Renaissance en Italie", în *La musique, les hommes, les oeuvres*, Larousse, Paris, 1965, pag. 160—161.

[6] Arta muzicală a primit și unele influențe concrete ale antichității prin intermediul literaturii. Lăsînd la o parte problema subiectelor inspirate din antichitate, deoarece în muzică apar mai tîrziu, trebuie să amintim încercările care au avut loc în secolul XVI, de a se introduce metrul antic în poezie și muzică. Este cunoscută în acest sens activitatea *Pleiadei* din Franța și în special a poetului J. A. de Baïf care, împreună cu muzicianul T. de Courville, a fondat *Academia de poezie și de muzică*. Acțiuni similare au luat naștere și în alte țări, avînd însă ca rezultat realizarea unor opere scolastice care nu s-au putut impune și n-au găsit ecou în stilul epocii. Unele dintre aceste creații pun însă probleme interesante. Astfel, Messiaen are cuvinte elogioase față de bogăția ritmică a lucrării *Primăvara* de Claude Le Jeune pe un poem de J. A. de Baïf scris în metru antic (Cl. Samuel: *Entretiens avec O. Messiaen*, Paris, 1965, pag. 78—81).

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, muzica cultă luase naştere şi se dezvoltase, începînd cu notaţia muzicală şi sfîrşind cu cea mai complicată tehnică contrapunctică, sub auspiciile bisericii, care subvenţiona, atît învăţămîntul muzical cît şi activitatea artistică profesională [1]. Cu toate influenţele profane şi populare declanşate de suflul umanist al epocii, o nouă muzică cultă nu putea lua naştere în afara unei măiestrii profesionale obligatorii şi nu putea deci să pornească decît de la cuceririle muzicii culte religioase de pînă atunci. Într-adevăr, cele două elemente principale de laicizare a muzicii culte — textul profan şi utilizarea instrumentelor — nu fac altceva decît să se grefeze pe muzica religioasă existentă. Madrigalul, ca formă şi tehnică de creaţie, nu este decît un motet cu subiect profan [2], iar muzica instrumentală din această epocă, la rîndul ei, nu face adesea altceva decît să dubleze sau să transcrie o partitură corală.

Fără îndoială că în sînul muzicii Renaşterii au apărut şi s-au dezvoltat o serie de elemente inovatoare, mai exprimate la unii compozitori decît la alţii [3]. Ele nu constituiau însă decît germenii unei afirmări ulterioare, fără a caracteriza stilul Renaşterii luat în totalitatea sa. Din acest punct de vedere este demn de subliniat faptul că, spre deosebire de alte domenii de cultură, în care impulsul Renaşterii s-a manifestat în special prin înnoiri, ca în domeniul ideilor, ştiinţei şi al literaturii, în muzică Renaşterea s-a mulţumit să îmbogăţească la maximum zestrea existentă, ducînd pe culmile marii arte rezultatele eforturilor multiseculare ale polifoniei vocale ajunsă la maturitate. Arta corală, religioasă şi profană, cunoaşte în timpul Renaşterii o dezvoltare unică în istorie şi realizează primul mare clasicism al muzicii culte europene [4], constituind în acelaşi timp temelia pe care se clădeşte edificiul muzicii din secolele următoare.

Prin urmare, dacă în definirea muzicii Renaşterii criteriul determinant este cel al realizării unui clasicism, ca atribut comun al tuturor artelor din această epocă — şi nu reîntoarcerea la antichitate, gradul de laicizare sau

---

[1] R. I. Gruber : *Istoria muzicii universale*, trad. Ed. muz., Buc. 1961, pag. 209.

[2] M. Emmanuel : *Histoire de la langue musicale*, Paris, 1928, pag. 402.

[3] Stilul palestrinian, asimilînd în mod selectiv tehnica flamandă, pe care o perfecţionează şi o încadrează într-o concepţie unitară, se impune printr-o acţiune de limpezire, sinteză şi cristalizare, în timp ce unele elemente inovatoare, pe linia instrumentalizării melodiei, a consolidării tonalităţii şi a tratării libere a disonanţelor, apărute atît în creaţia flamandă cît şi ulterior în cea veneţiană, engleză şi a altor şcoli, îşi continuă drumul în afara stilului palestrinian, spre transformările din epoca barocului.

[4] M. Eisikovits : *Op. cit.*, pag. 48 ; Colloques de Wégimont, *Ars nova*, 1957, pag. 63, 65 ; H. Prunières : *Nouvelle Histoire de la musique*, Rieder, Paris, 1934, pag. 192.

Scanned with OKEN Scanner

frecvența inovațiilor — stilul palestrinian, după cum am arătat, îndeplinește în măsură optimă o asemenea condiție. Din acest motiv, cînd se spune stil palestrinian se înțelege stilul muzical al întregii epoci, epitetul de „palestrinian" avînd semnificația cuprinzătoare pe care o are bunăoară denumirea de „secolul lui Pericle" [1]. Un clasic al unei epoci ea însăși clasică, iată ce este Palestrina !

Personalitatea lui Palestrina ca reprezentant al epocii sale a fost comparată de către Wölfflin, printr-o strînsă paralelă, cu cea a lui Michelangelo [2]. Alții compară arta palestriniană cu cea a școlii romane de pictură și în special cu a lui Raffael [3].

Interesul muzicienilor secolului XX pentru polifonia vocală a Renașterii nu este întîmplător. Linearismul țesăturii polifonice, neîncătușat încă în rigiditatea funcționalismului tonal, ritmul liber al discursului muzical, neajuns încă sub tirania barei de măsură, asimetria structurală și ignorarea noțiunii de repriză, aveau de oferit muzicienilor contemporani soluții fertile pentru înnoirea unui limbaj saturat de armonia tonală, de ritmul metric și de cvadratura clasică și romantică. Secolul XX reînvie arta polifonică a secolului XV și XVI, descoperindu-i noi valențe [4]. Serialismul dodecafonic aduce o concepție originală asupra raporturilor dintre orizontal și vertical, prilejuind o nouă dezvoltare a tehnicii contrapunctice pe care exegeții acestui stil o pun în directă legătură cu aspirațiile lineare ale vechii polifonii [5].

Creația palestriniană este utilizată într-o măsură din ce în ce mai mare ca bază a învățămîntului contrapunctului și a formării unei gîndiri polifonice. Drept dovadă stă faptul că majoritatea tratatelor apărute în ultimul timp se axează pe stilul palestrinian. Acesta se datorește excepționalei unități și severități a stilului, permițînd descrierea și explicarea pînă în cele mai mici amănunte a tuturor procedeelor tehnice. După Krenek, utilizarea experienței palestriniene — a unei tehnici controlabile, dar în afara funcțiilor armonice — creează premisele unei practici atonale [6].

Cunoașterea și adîncirea stilului palestrinian și a polifoniei Renașterii prezintă un deosebit interes pentru muzicienii români. După cum se știe,

---

[1] P. et. L. Hillemacher : „Période du contrepoint vocal", în *Encyclop. de la Mus. de Lavignac*, Delagrave, Paris, 1931, vol. I, pag. 603.

[2] S. Clercx : *Le Baroque et la musique*, Bruxelles, 1948, pag. 228.

[3] F. Fano : „Motetto", în *La musica de G. de Gatti*, Enciclop, storica vol. III, pag. 403 ; A. Capri, *op. cit.*, pag. 11 ; R. Goldron : *Histoire de la musique*, Lausanne, 1966, vol. 4, pag. 64.

[4] H. Mersmann : *Alte u. neue Polyphonie*, Musikblätter des Anbruch 6, 1926, pag. 257.

[5] R. Leibovitz : *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, 1949, pag. 64—68.

[6] E. Krenek : *Palestrina ;* Enciel. Ricordi III, Milano 1964, pag. 362—63.

Scanned with OKEN Scanner

arta palestriniană își trage seva din cea gregoriană. Prin caracterul său monodic, modal și cu ritm liber, muzica gregoriană prezintă elemente comune nu numai cu arta bizantină, străvechi tezaur nu îndeajuns valorificat [1], dar și cu melodiile noastre populare, prin excelență monodice, modale și bazate pe un ritm liber [2].

Se pune întrebarea dacă integrarea monodiei gregoriene în structura polifonică, ajunsă după o străduință de cîteva secole la strălucita culminație din epoca Renașterii, nu ar putea conține impulsuri care, într-o altă epocă și pe un alt meridian să poată fi fructificate de compozitorii noștri ? Răspunsul este afirmativ, deoarece cultul pentru muzica Renașterii — de la Societățile corale „*Palestrina*“ [3], „*Carmen*“, „*Cîntarea României*“ la *Corul „Madrigal“* și alte formații de astăzi, promovat în același timp și prin lucrări teoretice ca *Tratatul de contrapunct și fugă* de Marțian Negrea și *Polifonia vocală a Renașterii* de M. Eisikovits — a avut ecou și în creația noastră corală, prin apariția „madrigalului românesc“, gen de prestigiu realizat prin eforturile mai multor generații de compozitori [4].

---

[1] D. Cuclin : *Le rôle du chant gregorien dans le passé jusqu-à nos jours et du chant byzantin dans l'avenir*, București, 1936.

[2] Sabin V. Drăgoi : „Studiu introductiv“ la *303 Colinde*, Scrisul Rom., Craiova 1925.

[3] Societatea corală „Palestrina“, înființată la București în 1916 de compozitorul Simion Nicolescu (1888—1941).

[4] Doru Popovici : *Muzica corală românească*. Cap. „Madrigalul românesc“. Ed. Muz., Buc., 1966, pag. 335—336.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

LOCUL MELODIEI ÎN COORDONATELE STILISTICE

În istoria artei muzicale, monodia a reprezentat mult timp unica formă de exprimare. Polifonia a apărut în muzica cultă europeană la începutul mileniului nostru, consolidîndu-se abia după cîteva secole de evoluţie lentă şi anevoioasă. S-au cristalizat o serie de reguli menite să asigure dezvoltarea noii dimensiuni a muzicii, verticalitatea, creată prin simultaneitatea sunetelor [1]. S-a înaintat pas cu pas în acest teritoriu, cucerindu-se mereu alte poziţii, întărite prin practica muzicală. Regulile vechi au fost încontinuu modificate, completate sau înlocuite cu altele noi. Au început să se elaboreze tratate în care să se codifice diversele norme, necesare creării unei muzici din ce în ce mai complicate.

În această perioadă — de formare a unei tehnici polifonice — interesul era concentrat în primul rînd asupra intervalelor armonice produse prin suprapunerea sunetelor. Fenomenul a primit denumirea de *contrapunct*, constînd — după definiţia rămasă clasică a lui Tinctoris (secolul XV) — în „simultaneitatea sonoră care se naşte prin opunerea unui sunet altuia, de unde şi denumirea de *contrapunctus*, respectiv notă contra notă". De la acest fenomen provine şi titlul diferitelor tratate apărute în perioada de dezvoltare a polifoniei.

---

[1] Se descriu două dimensiuni ale formei muzicale: dimensiunea orizontală, constînd din înşirarea sunetelor pe o voce lineară, şi dimensiunea verticală, reprezentînd materialul sonor suprapus, ce se aude simultan (H. Degen: *Handbuch der Formenlehre*, Bosse, Regensburg, 1957, pag. 48—49).

Scanned with OKEN Scanner

— Secolul XIII : *Optima introductio contrapuncto* de J. de Garlandia ;

— Secolul XIV : *Ars contrapuncti* de Ph. de Vitry ; *Ars contrapuncti* de J. de Muris ; *De contrapuncto regulae utiles* de Ph. Andrea ; *Regulae contrapuncti* de A. de Leno.

— Secolul XV : *Tractatus de contrapuncto* de Prosdocimus Beldemandis ; *Regulae super contrapunctum* de J. Hothbi ; *Liber de arte contrapuncti,* de J. Tinctoris.

Deşi Zarlino observă în lucrarea sa : *Le institutioni harmoniche* (1558) că „armonia se naşte din melodii emise simultan", tratatele au continuat să se ocupe numai cu regulile privitoare la simultaneitatea sunetelor, considerînd melodia drept un fenomen ce apare de la sine. Chiar şi „metoda speciilor" a lui J. J. Fux are în vedere mai mult aspectul vertical al scriiturii — această concepţie perpetuîndu-se apoi multă vreme în învăţămîntul contrapunctului.

Este meritul lui E. Kurth de a fi pus în evidenţă rolul factorului orizontal în structura polifonică, demonstrînd *caracterul linear al contrapunctului.* Deşi aplicată unilateral, la stilul lui Bach, unde a dat naştere de altfel la numeroase controverse [1], teoria lui Kurth are un caracter general şi a adus o serioasă contribuţie la schimbarea opticii faţă de semnificaţia contrapunctului. În ciuda denumirii sale, contrapunctul înseamnă deci nu „notă contra notă", ci „linie contra linie".

Concepţia lineară a contrapunctului presupune pe de o parte individualitatea şi independenţa vocilor, iar pe de alta integrarea lor într-o structură verticală comună. Prin introducerea liniilor melodice în ţesătura polifonică, centrul de greutate şi tensiunea interioară a fiecăreia dintre ele se modifică. Rezultă o nouă forţă, de data aceasta proprie întregului complex polifonic, care nu aparţine unei voci sau alteia, ci se situează undeva „în mijloc", sau „deasupra lor" [2].

În general, în structura polifonică acţionează doi factori : *factorul orizontal,* purtător de elan şi forţă de desfăşurare linear-melodică, şi *factorul vertical,* de coeziune armonică a sunetelor simultane. Aceşti doi factori se află într-o permanentă interacţiune ce se manifestă printr-o limitare şi modelare reciprocă. Reprezentînd două forţe antagoniste, realizează un echilibru, care poate oscila cînd în favoarea factorului orizontal, cînd al celui vertical, potrivit particularităţilor stilului. Direcţia înclinării acestei balanţe

[1] S. Toduţă : *Formele muzicale ale barocului,* vol. I, Ed. Muz., Bucureşti 1969, pag. 317—319.

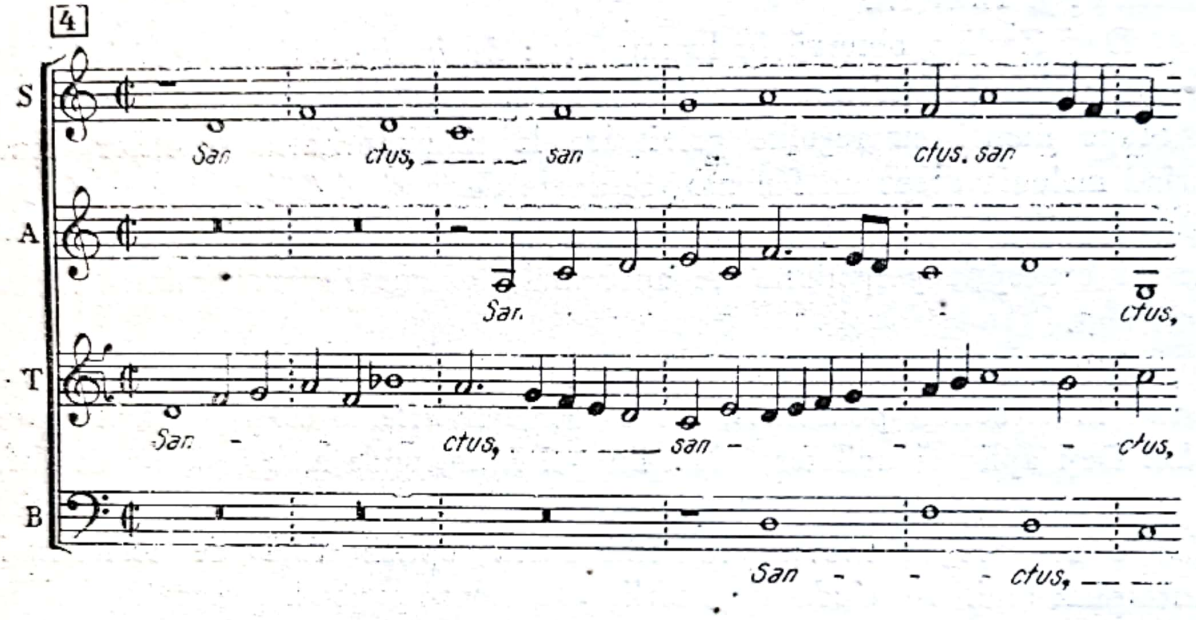
[2] H. Mersmann : *Angewandte Musikästhetik,* Berlin, 1926, pag. 285.

Scanned with OKEN Scanner

orizontal-verticale de-a lungul evoluției muzicii constituie un important criteriu de diferențiere stilistică.

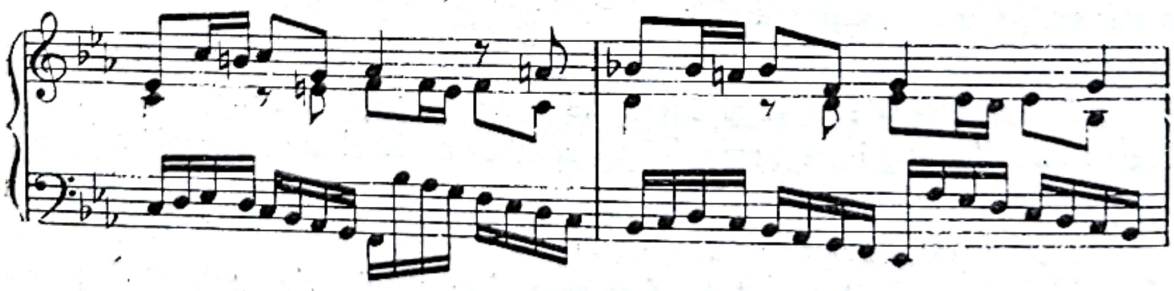
Astfel, în epoca Renașterii se constată o preponderență netă a elementului orizontal melodic, situat pe prim plan, față de cel vertical armonic, derivat în mod secundar din acesta.

Palestrina : „Sanctus" din Missa **Jam Christus astra ascenderat**



În epoca barocului, deși linearismul orizontal își păstrează întreaga sa importanță, este dirijat de pilonii funcționalismului tonal, care stau în mod latent la baza țesăturii polifonice.

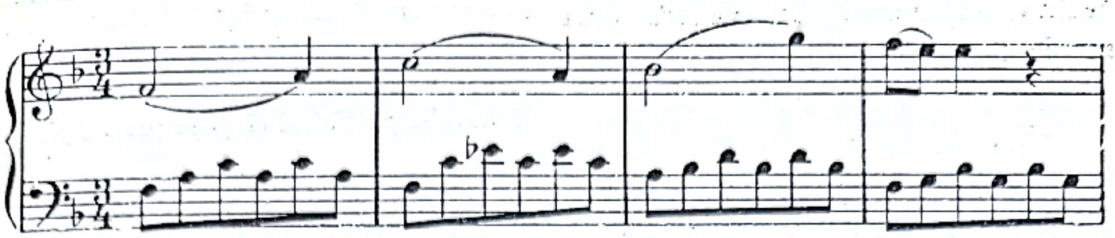
Bach : **Fuga în do minor (Wohltemperierte Klavier, I)**



În epoca clasicismului vienez, factorul vertical armonic, guvernat de legile funcționalismului tonal, devine predominant în organizarea materialului sonor, determinînd însuși tiparul liniei melodice.

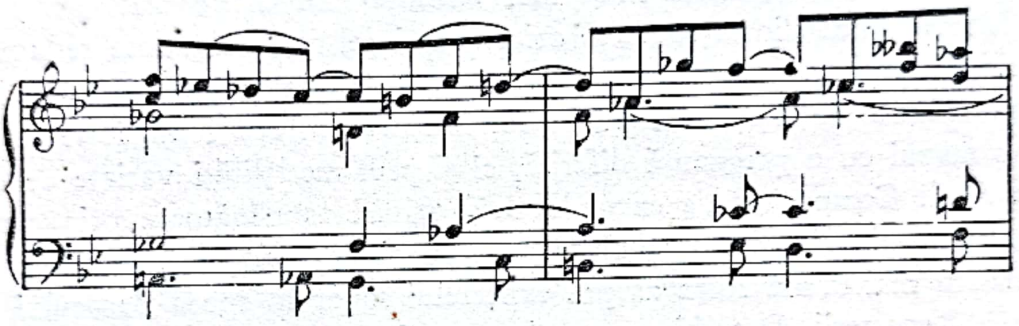
Scanned with OKEN Scanner

Mozart : **Sonata în Fa major (K. V. 332)**



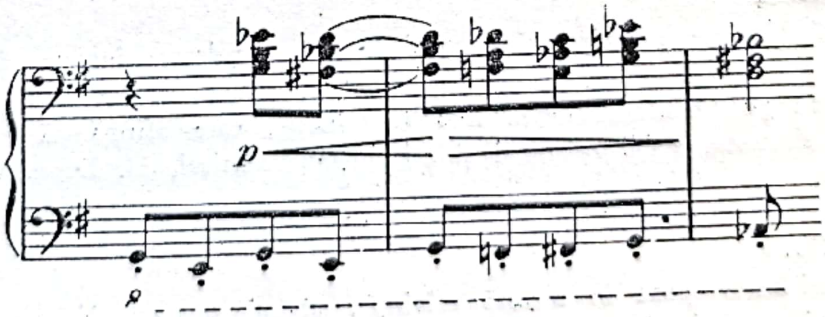
Cromatismul romanticilor este tot de esenţă vertical-armonică, întărind prin sensibile artificiale atracţia dintre acorduri şi împingînd cadrul tonal la limita sa extremă.

Wagner : **Tristan şi Isolda** (Preludiul la Actul II) [1]



Stilul impresionismului francez se caracterizează şi el printr-un rol însemnat al factorului vertical, cu deosebirea faţă de epocile precedente a unei autonomii a acordurilor, prin abolirea legilor de atracţie tonal-funcţională.

Debussy : **Prelude XII** (Minstrels)

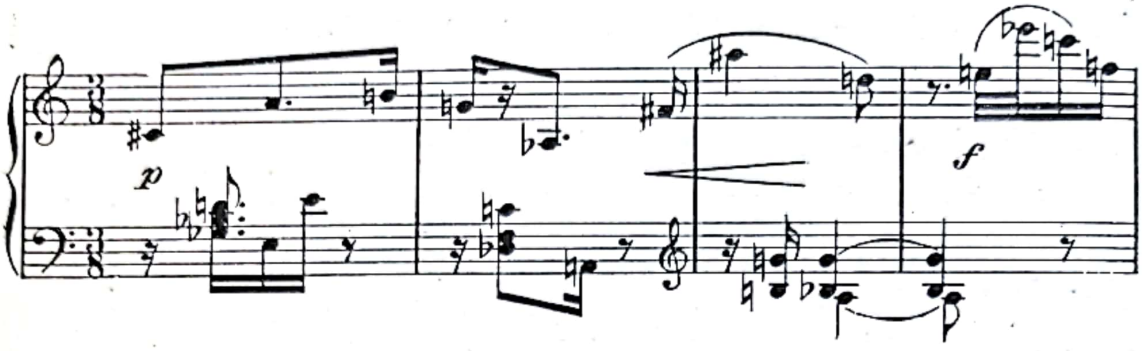


[1] Klavierauszug, Schott, Mainz, pag. 73.

Scanned with OKEN Scanner

Serialismul dodecafonic oferă posibilităţi largi unei desfăşurări lineare, eliberată nu numai de constrîngerea tonalităţii dar şi de orice control armonic [1].

Schoenberg : Valsul (5 piese pentru pian)



Prin urmare, balanţa orizontal-verticală ne arată deosebiri evidente între diferitele stiluri, unele fiind mai „lineare" iar altele mai „armonice".

Interacţiunea dintre factorul orizontal şi cel vertical nu se reduce însă la o simplă proporţie, ci constituie un fenomen cu mult mai complex. Rolul fiecăruia dintre aceşti doi factori în determinarea stilurilor muzicale se exercită nu numai cu o pregnanţă diferită, ci şi prin modalităţi variate de la un stil la altul. Comparînd de exemplu două stiluri asemănătoare prin caracterul lor polifonic, Renaşterea şi Barocul, vom observa că factorul vertical acţionează cu mai multă forţă asupra edificiului sonor în epoca Barocului decît în cea a Renaşterii. Deosebirea nu este numai de ordin cantitativ ci şi calitativ, deoarece în sistemul modal al Renaşterii el acţionează cu totul altfel decît în sistemul tonal-funcţional al Barocului.

Dintre cei doi factori, cel orizontal are un caracter mai static, pe cînd factorul vertical reprezintă componenta dinamică a stilului [2]. În timp ce factorul orizontal-melodic aduce stilului elementul de originalitate şi creaţie în spiritul idealului melodic specific fiecărei epoci stilistice [3], factorul vertical armonic este purtătorul progresului tehnic prin care muzica evoluează de la o epocă la alta.

---

[1] Această libertate este limitată în schimb prin încadrarea într-un sistem sever de organizare.

[2] Citîndu-l pe Ozenfant *(Leben und Gestaltung)*, care afirmă că atît natura cît şi arta conţin elementul stabil orizontal şi cel dinamic vertical, H. Degen conchide că şi în muzică componenta orizontal-melodică reprezintă elementul static, liniştit, în timp ce componenta verticală constituie elementul dinamic, producător de tensiune (H. Degen : *Op. cit.*, pag. 233)

[3] Szabolcsi Bence spune în această privinţă : „Nimic nu constituie o mărturie mai clară a simţului muzical al unei epoci decît exigenţele conştiente pe care le manifestă faţă de melodiile sale". *(Istoria melodiei*, pag. 70.)

Scanned with OKEN Scanner

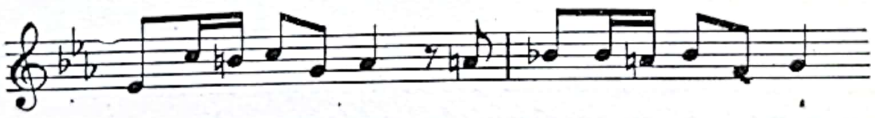
Prin caracterul său dinamic, factorul vertical își exercită acțiunea într-o măsură mai mică sau mai mare și asupra celui orizontal. Astfel, o parte din însușirile melodiei, în special în unele stiluri, sînt generate de acțiunea factorului vertical, care o obligă să i se adapteze și uneori chiar să i se subordoneze.

În general melodia cultă, fiind întotdeauna integrată într-o structură sonoră complexă, însumează, alături de trăsăturile sale intrinsece, și o serie de trăsături, care nu sînt altceva decît o reflectare a particularităților acestei structuri. Spre deosebire de melodia cultă, melodia populară de factură monodică, nefiind supusă acțiunii factorului vertical [1], variabil de la o epocă la alta, prezintă modificări mai puțin însemnate de-a lungul timpului. [2] Aceste melodii își păstrează stilul vreme îndelungată [3].

Prin urmare melodia, deși nu contribuie decît în mod parțial la formarea unui stil, are înscrise, în mod direct sau indirect, toate amprentele stilistice. Acest lucru devine evident dacă se detașează liniile melodice din exemplele de mai sus, separîndu-se de contextul lor polifonic.

Palestrina :

Bach :



[1] Roman Vlad afirmă că evoluția muzicii culte europene se datorește caracterului dinamic al principiului polifonic, spre deosebire de caracterul static al muzicii monodice extraeuropene. (*Storia della dodecafonia*, pag. 8—9)

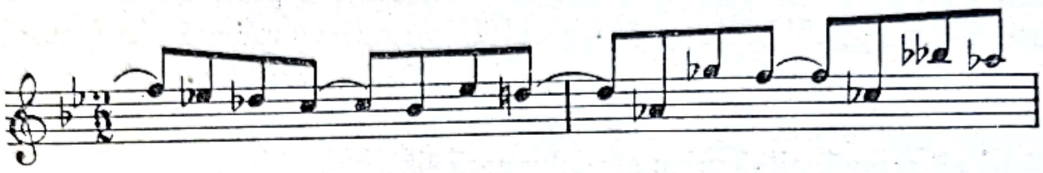
[2] S. Baud-Bovy stabilește analogii între melodiile grecești din zilele noastre și cele din antichitate. (*Equivalences métriques dans la musique vocale grecque antique et moderne*, Rev. de muzicologie I, 1968).

[3] În schimb, ele prezintă deosebiri apreciabile de natură geografică și etnică — mult mai puțin însemnate în melodica cultă. Am putea spune astfel că, pe cîtă vreme melodia cultă se diferențiază în timp, cea populară este diferențiată în spațiu.

Scanned with OKEN Scanner

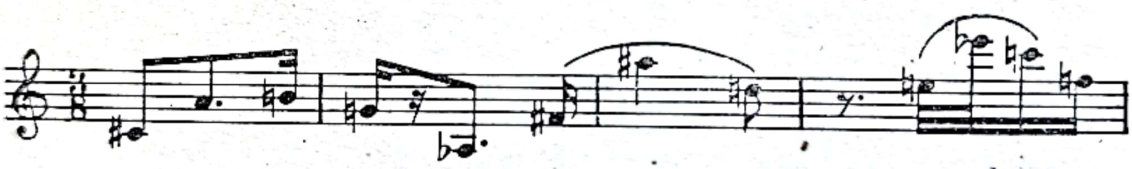
Mozart :

Wagner :



Debussy :

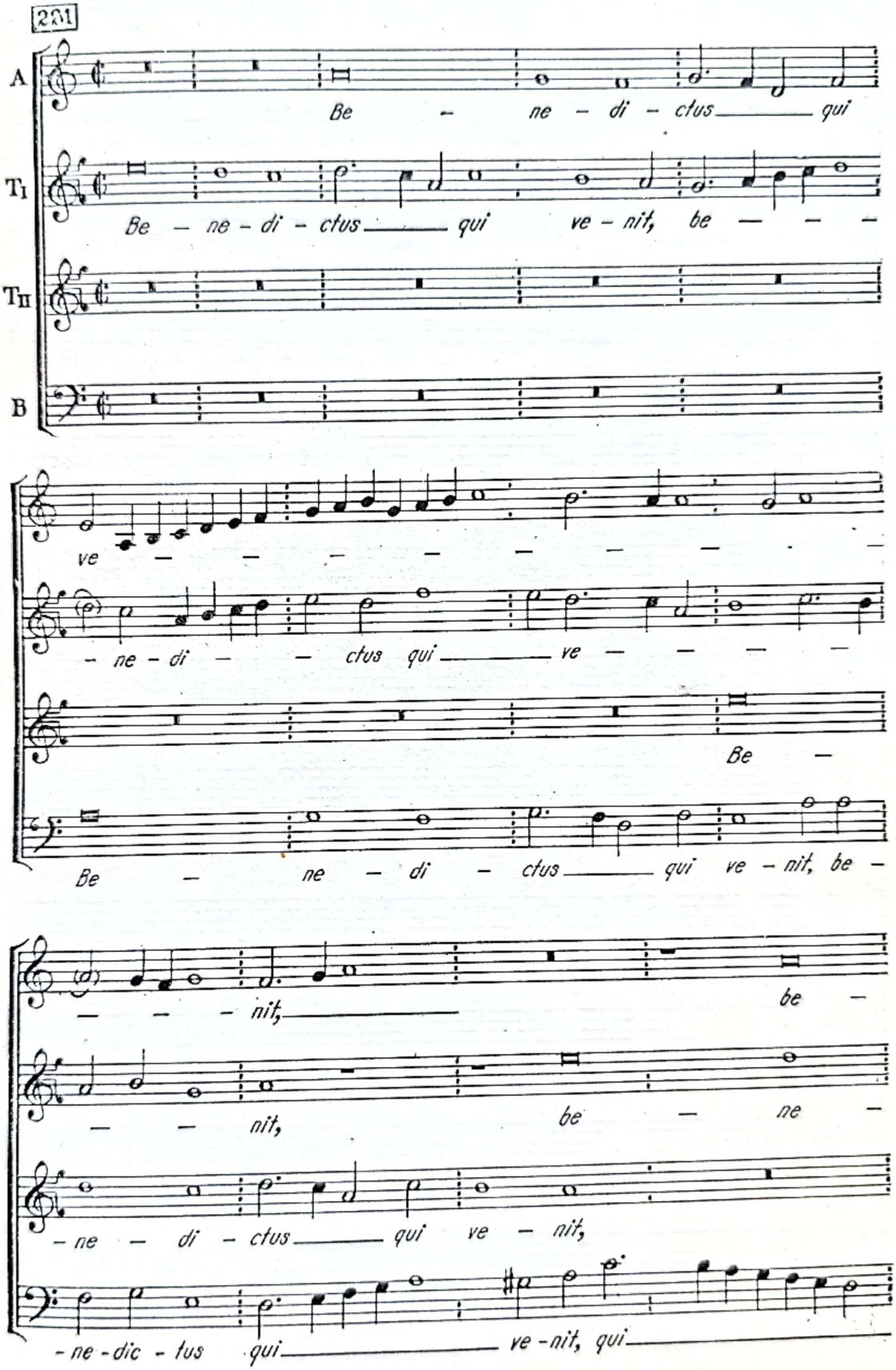
Schoenberg :



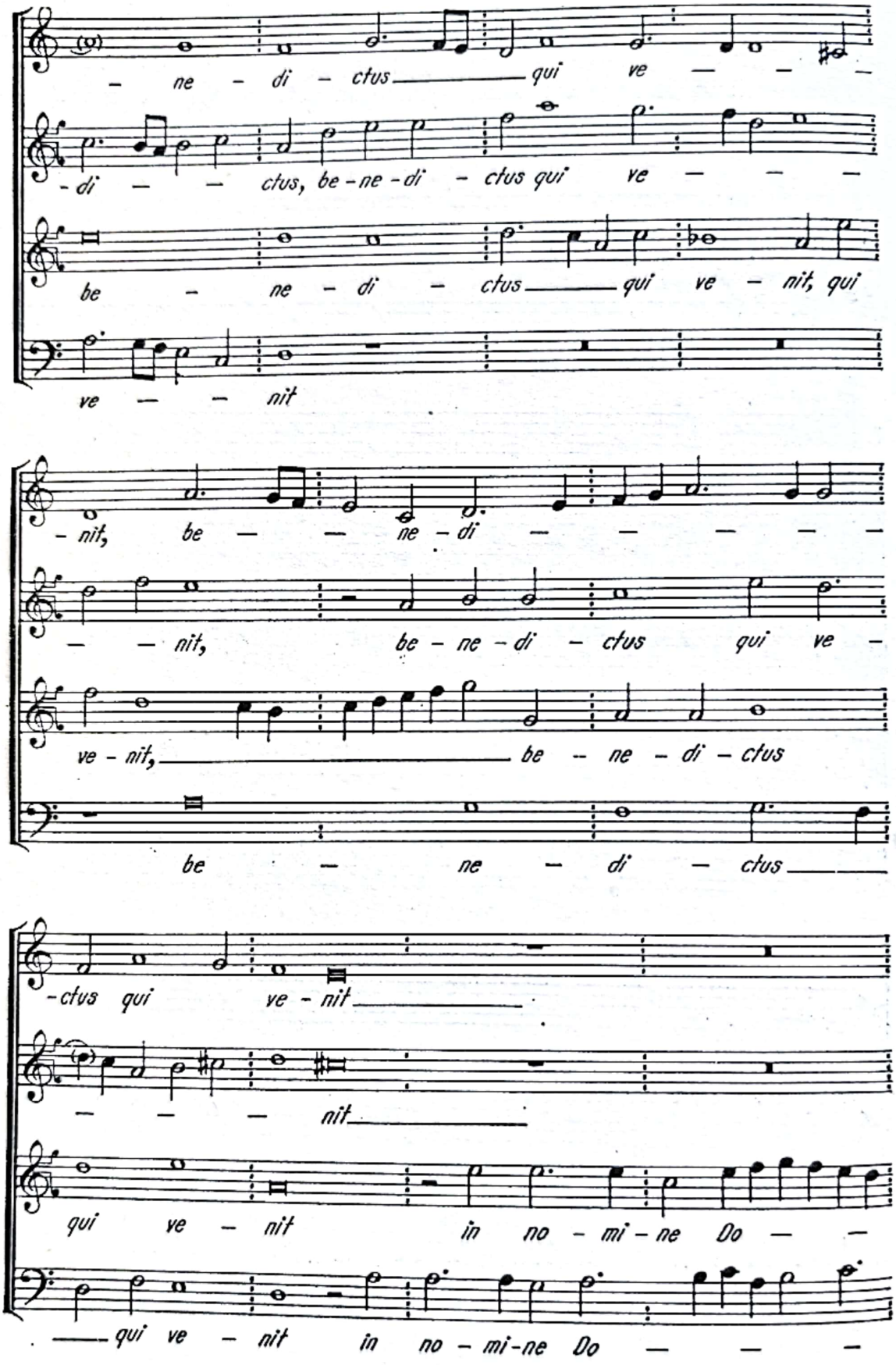
Datorită acestui fapt, istoria stilurilor muzicii culte europene se reflectă în mod fidel în istoria melodiei. Aceasta începe cu monodia liberă, trece prin polifonia modală, se angajează în strînsoarea din ce în ce mai severă a tonalului diatonic şi apoi cromatic, pentru a ajunge la o totală independenţă faţă de factorul armonic în perioada atonalismului.

Melodia palestriniană aparţine unui stil în care verticalitatea n-a ajuns încă să constituie factorul esenţial de organizare structurală. Linia melodică se dezvoltă în baza tendinţelor sale orizontale rămase din epoca deplinei libertăţi monodice. Încadrarea ei în ţesătura polifonică o obligă la unele schimbări şi adaptări, fără însă a o încătuşa şi a-i stăvili elanul orizontal. Din aceste motive, în structura polifonică palestriniană melodia rămîne elementul primordial.

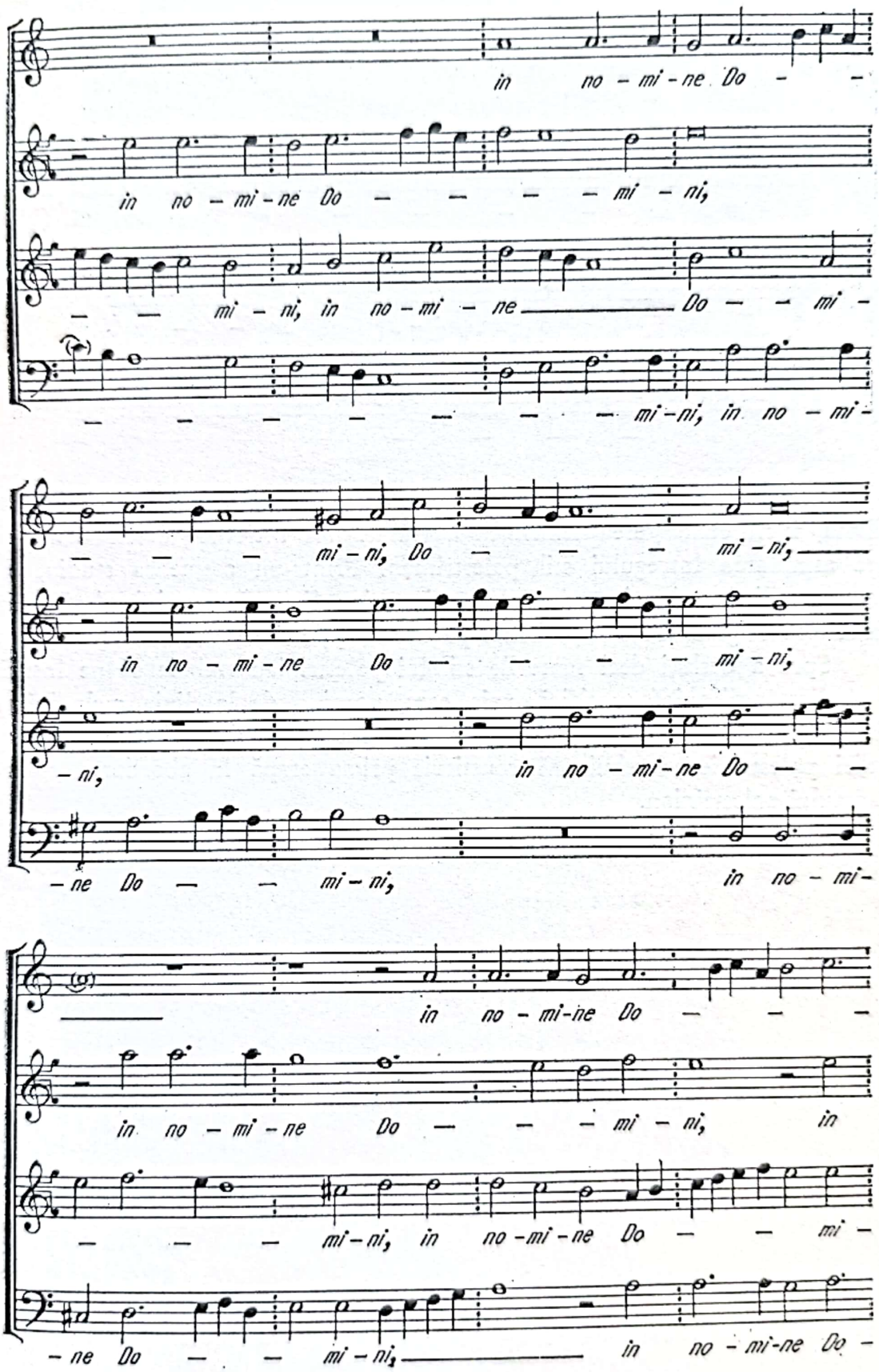
Scanned with OKEN Scanner



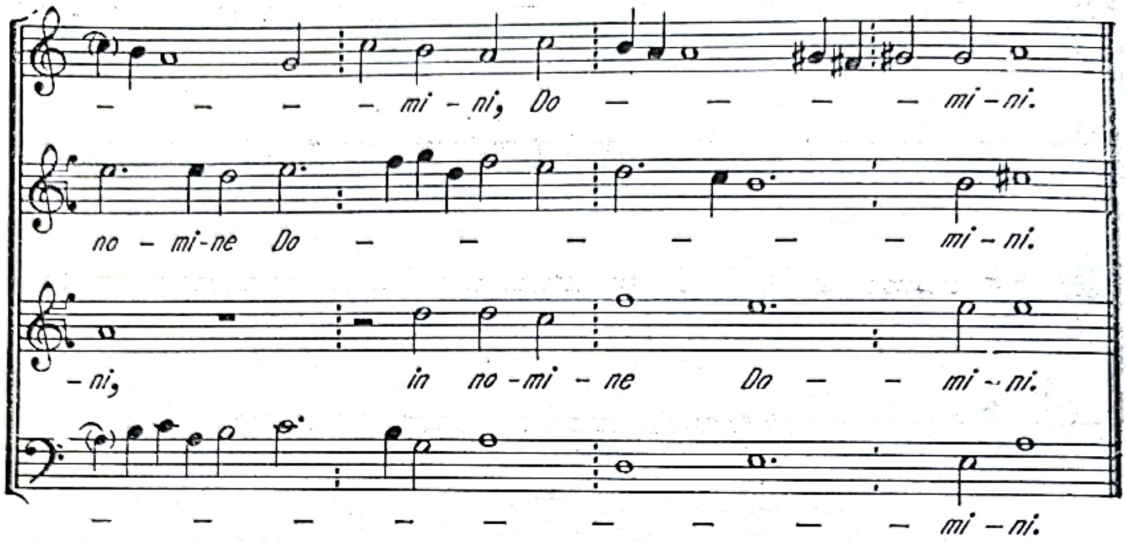
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Studiul melodiei palestriniene îmbrăţişează toate aspectele esenţiale ale stilului, încît cunoaşterea temeinică a trăsăturilor melodice deschide drumul spre asimilarea întregului stil palestrinian. Printr-un asemenea studiu, elementele stilistice sînt introduse în ordinea lor firească, potrivit desfăşurării procesului originar de creaţie bazat pe o concepţie lineară.

Spre a desluşi deci sensurile stilului palestrinian trebuie să ne însuşim o gîndire polifonică specifică prin care, pornind de la linia melodică să ajungem la integrarea ei verticală. În acest scop un studiu sistematic al melodiei palestriniene trebuie să constituie prima etapă în abordarea contrapunctului palestrinian.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

IZVOARELE MELODIEI PALESTRINIENE

Creaţia palestriniană, constînd aproape în întregime din muzică religioasă, era subordonată anumitor norme, atît în privinţa subiectelor, textelor şi genurilor abordate cît şi a materialului muzical. Metoda de creaţie, de esenţă medievală, dominată de canoanele bisericeşti, avea fixate în prealabil cadrul operei şi materialul de lucru. Rolul muzicianului era doar acela al unui meşteşugar care aranjează, pune la locul său şi dezvoltă materialul dat, în funcţie de inteligenţa, ştiinţa şi imaginaţia sa. [1]

Introducerea monodiei în structura polifonică a dus la apariţia unei adevărate ştiinţe, cea a contrapunctului, purtînd marca ezoterismului, caracteristic tuturor ştiinţelor medievale [2]. Ştiinţa contrapunctului era accesibilă numai unor iniţiaţi, care o transmiteau în mod direct elevilor lor, datele de ordin tehnic fiind considerate drept secrete ale meseriei [3]. Notaţia „închisă"

---

[1] J. Samson: *Le symbolisme dans les messes palestriniennes* (La Revue Musicale nr. 188, 1939, pag. 18).

[2] R. Leibovitz: *L'évolution de la musique de Bach à Schoenberg*, Paris, 1951, pag. 28.

[3] Se spune despre compozitorul Constanzo Porta (1530—1601) că în faţa tratatului *Prattica di musica de Zacconi* (1592) ar fi exclamat: „Nici pentru o mie de ducaţi n-aş fi dat în vileag secretele pe care le publică aici călugărul acesta". (K. Jeppesen: *Contrapunct*, trad. rom., Ed. muz., Bucureşti, 1967, pag. 30).

Scanned with OKEN Scanner

a canoanelor cu diverse formule de descifrare a lor, sau publicarea lucrărilor corale pe voci separate, fără partitură, făceau parte din metodele prin care era limitat accesul la această știință [1].

În acele timpuri, principala atribuție a unui compozitor de muzică religioasă era ca printr-o tehnică cît mai bine formată să fie în stare să îmbrace într-o haină polifonică meșteșugită materialul muzical existent pînă atunci sub formă monodică, sau să creeze altul în spiritul acestuia [2].

La baza creației religioase polifonice se afla monodia gregoriană, reprezentînd totalitatea melodiilor utilizate în cultul apusean. Avînd rădăcini în vechea muzică ebraică și greacă, la care s-au adăugat apoi și alte elemente, aceste melodii au fost codificate prin secolul VI al erei noastre de către Papa Grigore cel Mare (590—604). Ele au primit astfel o anumită stabilitate [3], constituind sub denumirea de *gregorian* repertoriul muzical oficial al bisericii catolice [4].

Melodiile gregoriene, deși multe la număr și variate ca forme: *psalmodii, recitative, antiene, jubilații, imnuri etc.*, au o serie de trăsături esențiale comune:

— caracterul modal, bazat pe cele opt moduri medievale sau bisericești.
— vocalitatea, asigurată prin diatonism și mers melodic predominant treptat.
— ritmul liber, dictat de accentele textului latin în proză, constînd dintr-o succesiune neregulată a grupărilor de timpi egali și indivizibili [5],

---

[1] Cercetări mai recente pledează pentru ipoteza că partitura era considerată drept o muncă de atelier și distrusă după ce era terminată, iar la lumină erau date numai rezultatele acestei elaborări, cu lucrarea transcrisă pe părți separate. (S. Clercx: *D'une ardoise au partition du XVI siècle*, în *Melanges d'Histoire et d'esthétique musicale*. Paris, 1955).

[2] Artisanatul medieval avea la bază o concepție de creație moștenită din antichitate, diferită de cea a zilelor noastre, considerînd drept atribut esențial al creației nu originalitatea, ci încadrarea în normele tradiționale. (A. F. Gevaert: *La mélopée antique dans le chant de l'église latine*, Hoste, Gand, 1895, pag. 123).

[3] Stabilitatea repertoriului gregorian era însă relativă, deoarece mereu i se adăugau materiale noi, de diferite proveniențe, încît necesita revizuiri periodice. Într-o astfel de acțiune — pînă la urmă nerealizată — a fost angajat în 1577 și Palestrina, în colaborare cu A. Zoilo, autoritate în materie de moduri bisericești.

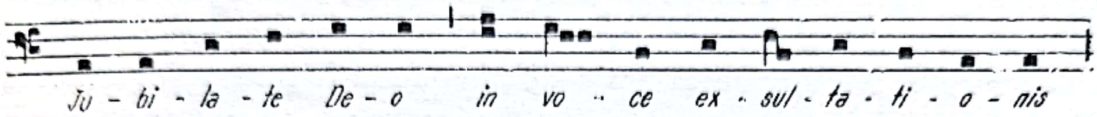
[4] După J. Combarieu, numele Papei Grigore nu este altceva decît o etichetă individuală dată tradiției, atunci cînd ea a fost fixată, adică la sfîrșitul secolului VI (J. Combarieu: *La musique, ses lois, son évolution*, Flammarion, Paris, 1920, pag. 193).

[5] Datorită egalității duratelor, monodia bisericească medievală poartă și numele de *cantus planus (plain-chant)*.

Scanned with OKEN Scanner

— curba melodică în formă de arc, cu o parte ascendentă, un vîrf și o parte descendentă, asemănătoare desenului vorbirii.
— organizarea morfologică a frazei melodice subordonată construcției sintactice a textului.

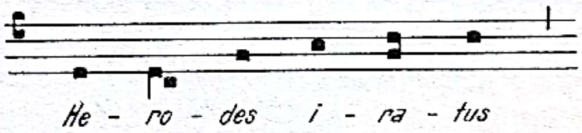
O frază melodică gregoriană :



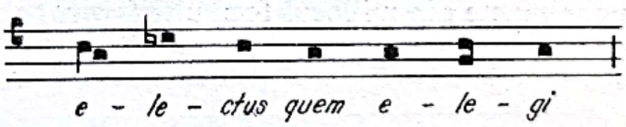
Cu toată aparenta sa rigiditate, repertoriul gregorian dispunea de o oarecare mobilitate în cadrul propriilor sale coordonate. Un element care contribuia la plasticitatea și în același timp la unitatea repertoriului gregorian îl constituiau *formulele melodice*. Existau formule melodice de început, de mijloc și de încheiere a diferitelor melodii și recitative, în fiecare din cele opt moduri.

În modul 1 :

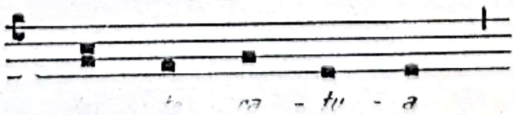
Formulă de început :



Formulă de mijloc :



Formulă de încheiere :



Formulele melodice, în afara unității, mai aveau rol și în varietatea cîntecelor gregoriene. Ferretti împarte melodiile gregoriene, după modul de creație, în trei grupuri : 1. *melodii originale*, legate de un anumit text al

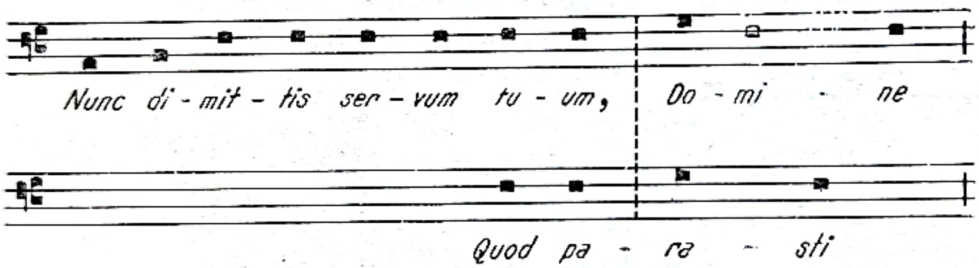
cărui conținut îl exprimă ; 2. *melodii-tip* cu o oarecare independență, putînd fi adaptate la texte diferite ; 3. *melodii centonice*, formate din diverse formule melodice combinate între ele [1].

Melodiile centonice, deși aparent formează un tot organic, în realitate reprezintă un complex de formule melodice. Varietatea lor rezultă nu numai din formulele utilizate, ci și din modul în care ele sînt grupate. Ferretti [2] extrăgînd din anumite melodii o serie de formule, a demonstrat modul în care s-au obținut alte melodii prin combinarea diferită a acelorași formule.

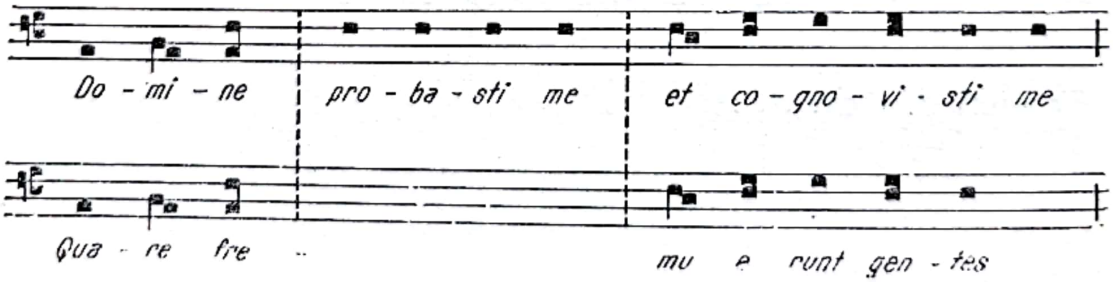
Pentru a fi adaptate la texte diferite, formulele melodice sufereau o serie de modificări. Acestea constau în eliminarea sau adăugarea unor sunete în diverse părți ale formulei, schimbarea repartizării grupurilor pe silabe, schimbarea ordinei sunetelor în formulă. Ele purtau diferite denumiri, după modul în care se opera asupra formulei [3] :

— *apheresis*, *syncope*, *apocope* produceau scurtarea formulei ;

Eliminarea unor sunete de la începutul formulei *(apheresis)* :



Eliminarea unor sunete din mijlocul formulei *(syncope)* :



[1] P. Ferretti : *Estetica gregoriană*, Roma, 1934, pag. 95.

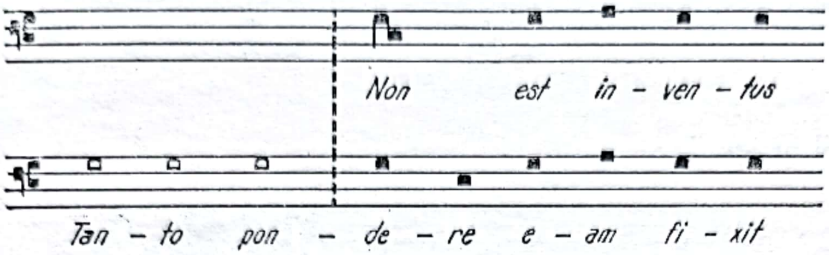
[2] *Op. cit.*, pag. 114—131.

[3] D. Johner : *Wort u. Ton im Choral*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1953, pag. 150—169.

Scanned with OKEN Scanner

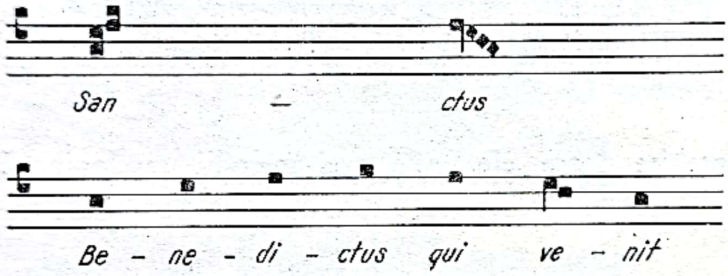
— *prosthesis, epenthesis, epithesis* aveau ca urmare amplificarea formulei ;

Adăugarea unor sunete la începutul formulei *(prosthesis)* :

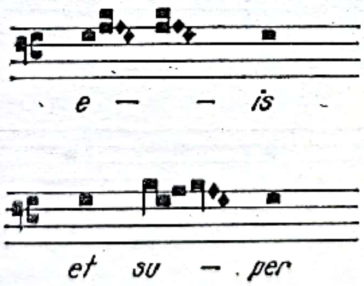


— *syneresis, crasis, dieresis* modificau repartizarea silabică a sunetelor ;

Schimbarea grupurilor de sunete pe silabe *(dieresis)* :



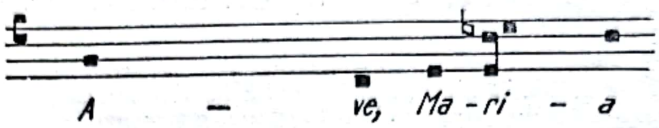
— *permutatio,* schimba ordinea sunetelor :



Un factor care aducea un aport deosebit la varietatea monodiilor gregoriene era *ornamentația.* După gradul în care era reprezentată distingem : *stilul silabic, stilul neumatic* și *stilul înflorit.* Cele trei stiluri pot uneori constitui variațiuni ale unei scheme melodice rudimentare, sugerată de declamația textului, căreia i se dă un grad diferit de amploare.

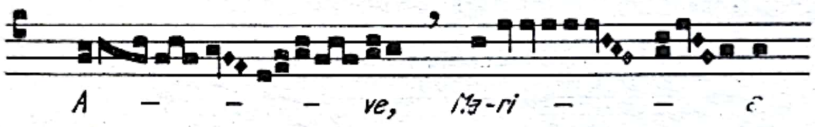
Ave Maria

1. Stil silabic :

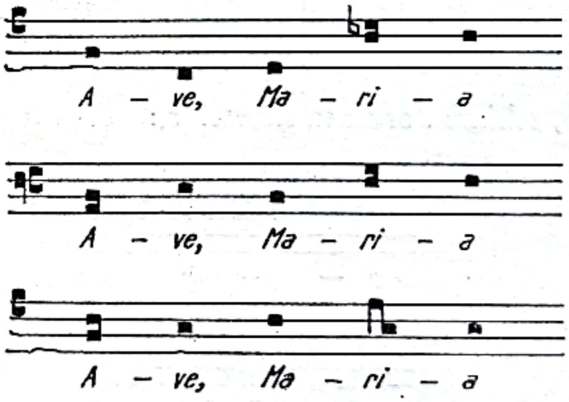


2. Stil neumatic :

3. Stil înflorit :



Deşi deosebite între ele, cele trei melodii au la bază scheme asemănătoare :

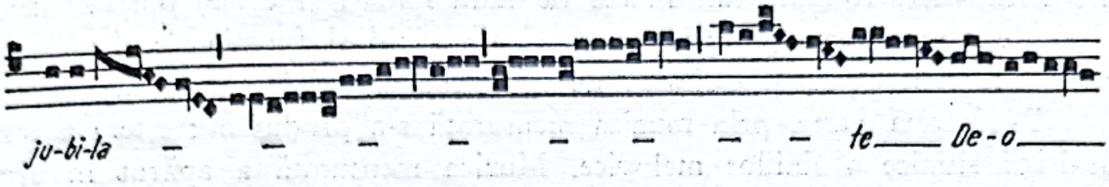


Ele provin dintr-un nucleu melodic comun, care nu este altceva decît mişcarea oratorică a textului [1].

[1] Vezi cap. IX: „Configuraţia generală a melodiei palestriniene".

Scanned with OKEN Scanner

În muzica gregoriană, anumite melodii, ca de exemplu *Jubilaţiile,* erau deosebit de bogat ornamentate.



Cu timpul, vocalizele din cadrul unor asemenea melodii au devenit silabice, prin atribuirea de noi texte. S-au născut astfel *secvenţele,* la început încadrate în vechile melodii, dar mai tîrziu aducînd materiale noi şi detaşîndu-se ca melodii separate. Secvenţele, pe lîngă faptul că deschideau drum pentru pătrunderea unor melodii eterogene, aduceau şi o simplificare şi uniformizare a ritmului atît de bogat al muzicii gregoriene [1].

Alături de secvenţe ajung la mare răspîndire *tropii,* care constau din intercalări de texte şi fragmente melodice în interiorul unui cîntec gregorian. Iniţial aceste intercalări nu se deosebeau prea mult de melodia gregoriană, avînd scopul de a o întregi şi comenta. Ulterior, tropii, ca şi secvenţele, au constituit un prilej pentru infiltrarea unor elemente străine în monodia gregoriană.

O dată cu mileniul nostru şi primele apariţii polifonice, monodia gregoriană îşi găseşte noi posibilităţi de dezvoltare, de data aceasta în sens vertical. Linia melodică originală este însoţită de alte linii, la început paralele, iar mai tîrziu cu un mers independent. De la simpla improvizaţie s-a trecut la un meşteşug din ce în ce mai rafinat de încadrare a melodiei într-o ţesătură polifonică. Prin aceasta tezaurul muzicii gregoriene a ajuns să se împletească în mod organic cu rodul inventivităţii şi al priceperii compozitorului.

Dacă la începuturile sale polifonia tindea să păstreze intactă melodia iniţială, într-un stadiu mai avansat de dezvoltare a exercitat asupra ei, prin forţa lucrurilor, o remarcabilă acţiune de transformare. Această acţiune s-a produs în două sensuri :

Pe de o parte a avut loc o simplificare şi aplatizare a contururilor melodice. Numeroasele ornamente, atît de eficace într-o interpretare solistică.

[1] Devenite excesiv de numeroase, s-a ajuns la suprimarea lor, în afară de cinci : *Dies irae, Stabat mater, Lauda Sion, Veni Sancte Spiritus* şi *Victimae paschali laudes.* (A. Gastoué : *Arta gregoriană,* trad. rom., Ed. muz., Bucureşti, 1967, pag. 125—126).

Scanned with OKEN Scanner

erau imposibil de încadrat ca atare în structura polifonică. Contrapunctul, fiind obligat să separe şi să interpreteze în mod vertical fiecare sunet al liniei melodice, a determinat o egalizare a lor. Au luat naştere linii melodice schematice, formate din sunete de durate mari şi egale, purtînd denumirea de *cantus firmus*, după caracterul său rigid şi funcţia de element tematic, sau *tenor*, pentru calitatea de a susţine edificiul contrapunctic.

Pe de altă parte, prin muzica mensurată s-a produs o creştere a complexităţii ritmice a liniilor melodice. Muzica mensurată a apărut în urma dezvoltării polifoniei, ca o necesitate pentru obţinerea unor puncte de reper şi a unei discipline verticale. Prin aceasta melodia gregoriană a devenit şi ea mensurată, conţinînd note de valori diferite şi avînd un nou profil ritmic, creat de compozitor.

În ambele cazuri, melodia gregoriană nu mai avea nici amploarea şi nici extensiunea originală. Simplificată la maximum, ea se reducea la fragmente mai pregnante ale cîte unui cîntec gregorian. În schimb, materialul gregorian inclus astfel în structura polifonică, primeşte o funcţie tematică, dînd numele motetului şi missei. Aceasta din urmă, construită monotematic, era străbătută dintr-un capăt la altul de motivul gregorian care-şi impunea prezenţa ca un adevărat personagiu [1].

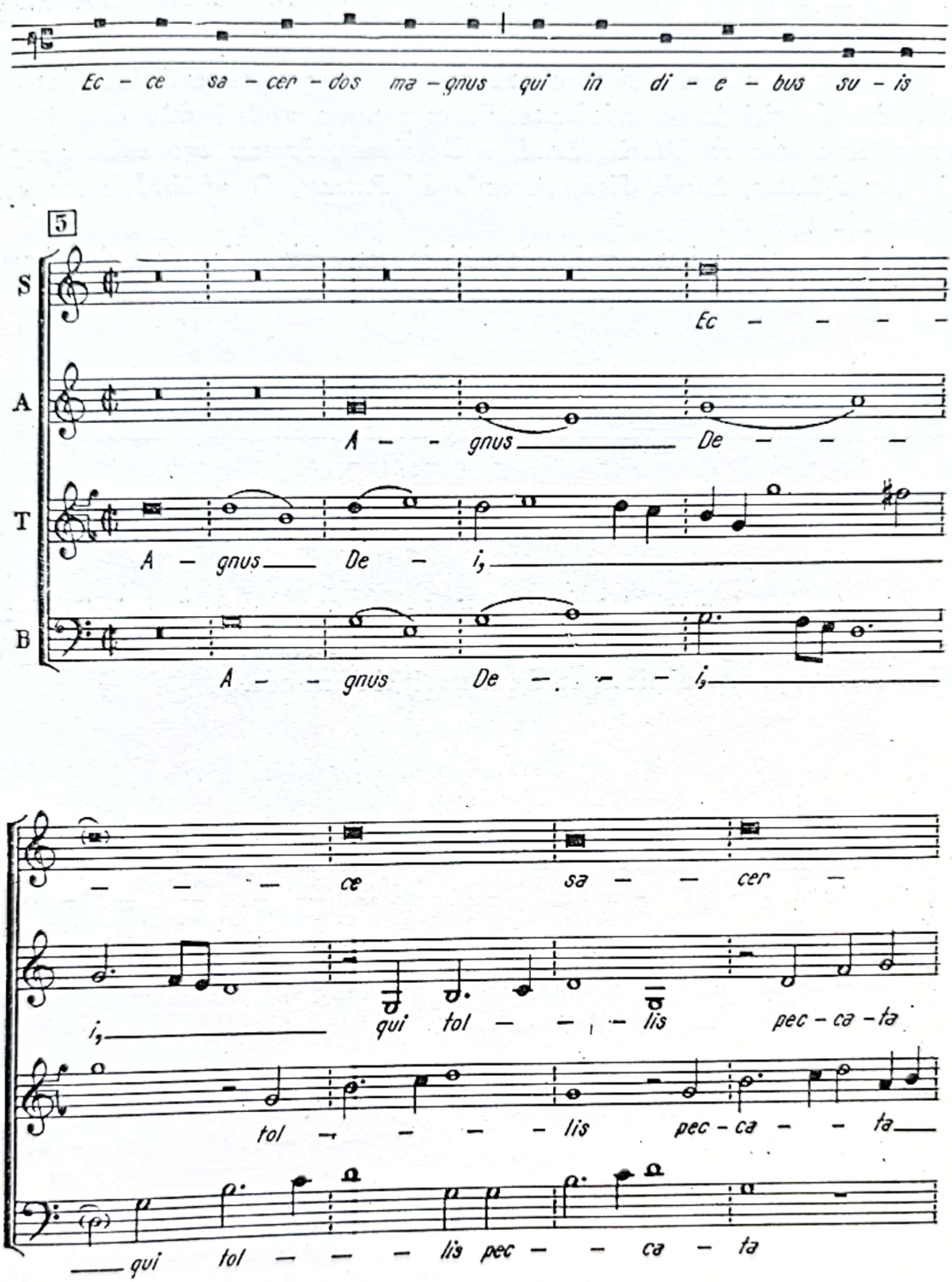
În cazul prezentării sub formă de cantus firmus, tema gregoriană iese în evidenţă prin duratele lungi şi egale ale sunetelor. Repetată de mai multe ori în cursul piesei, ea se imprimă ca principalul element arhitectonic. În cazul încadrării în valori mensurate, tema gregoriană este subliniată printr-un alt mijloc, în plin apogeu în epoca Renaşterii, şi anume prin *tehnica imitativă*. Tema este trecută pe rînd la toate vocile, ceea ce o face să apară pe prim plan în desfăşurarea polifonică. Datorită duratelor mensurate, o asemenea temă nu mai are rigiditatea cantus firmusului, se integrează cu mai multă uşurinţă în ţesătura polifonică, iar componenta ritmică îi măreşte expresivitatea.

Materialul gregorian sub formă de cantus firmus, de tradiţie mai veche, a fost utilizat în special de maeştrii Renaşterii flamande. La Palestrina, tema gregoriană apare de obicei cu valori mensurate, expusă imitativ. În prima perioadă de creaţie însă, sub influenţa tehnicii flamande, întîlnim şi în opera palestriniană cîteva misse cu cantus firmus. Redăm un fragment din missa *Ecce sacerdos magnus*, unde melodia gregoriană cu acest nume apare atît în formă de cantus firmus cît şi ca melodie mensurată adusă imitativ.

---

[1] J. Samson : *Le symbolisme dans les messes palestriniennes*, pag. 21.

Scanned with OKEN Scanner



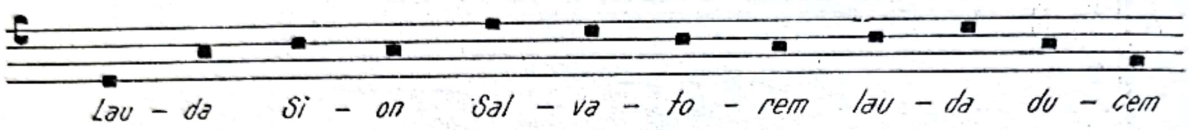
În missele palestriniene, materialul tematic provine uneori direct din sursa originală (missele parafraze), alteori în mod indirect, fiind împru-

Scanned with OKEN Scanner

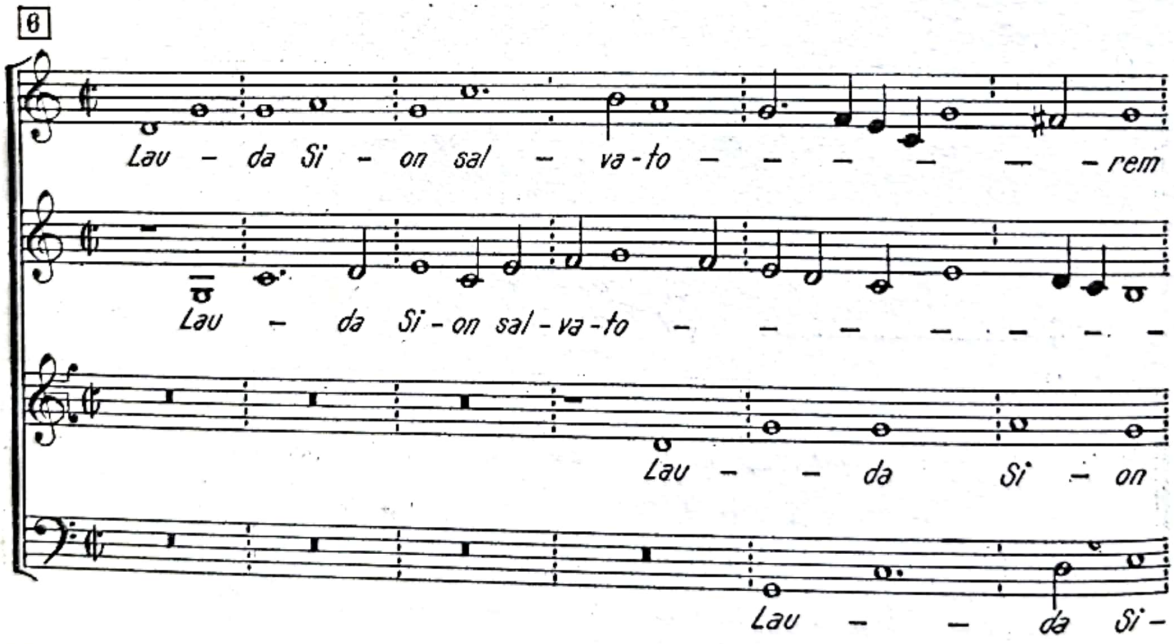
mutat dintr-o altă lucrare, fie a autorului, fie a altui autor, unde fusese deja utilizat (missele parodii) [1].

Palestrina obișnuia să utilizeze melodia gregoriană mai întîi într-un motet iar de aici într-o missă-parodie care purta același titlu (Ex. *Tu es Petrus, Assumpta est Maria, Laudate Dominum, Fratres ego enim accepit, Dies sanctificatus, Lauda Sion, Ascendo ad Patrem, O admirabile commercium* etc.).

De exemplu, missa *Lauda Sion* își ia materialul din motetul palestrinian la patru voci, bazat pe melodia secvenței cu același nume :



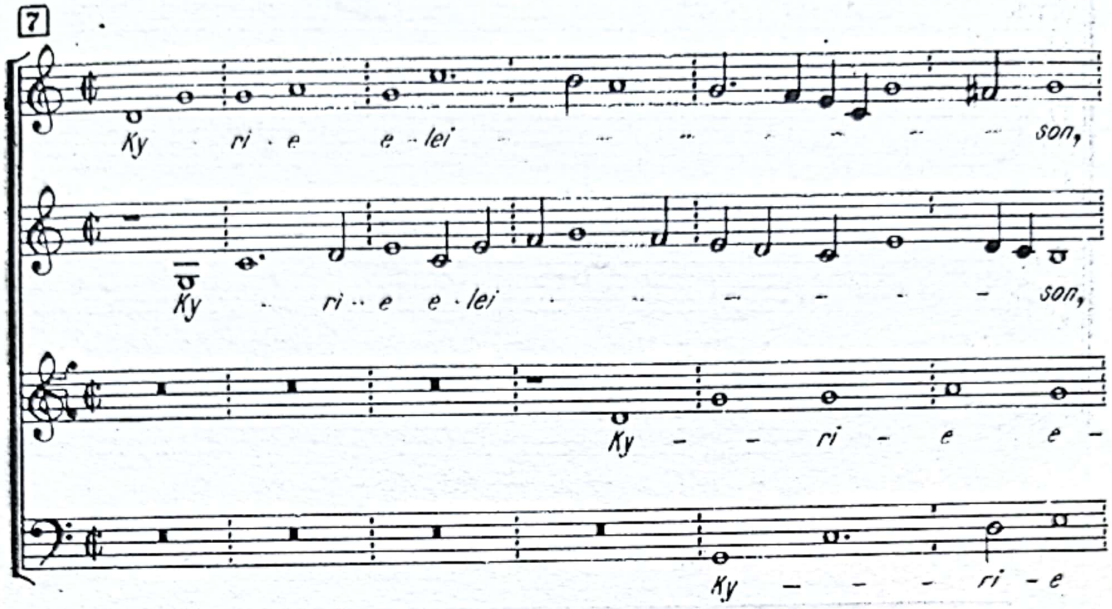
La începutul motetului la 4 voci *Lauda Sion,* această melodie apare imitativ, întîi la primele două voci, apoi la celelalte două, în timp ce primele contrapunctează liber, conform tradiției flamande.



[1] Sensul termenului de parodie, în epoca Renașterii, era cel de împrumut și transformare a unui material dintr-o lucrare existentă, fără a avea nuanța satirică și caricaturală de care acest termen este legat în general astăzi.

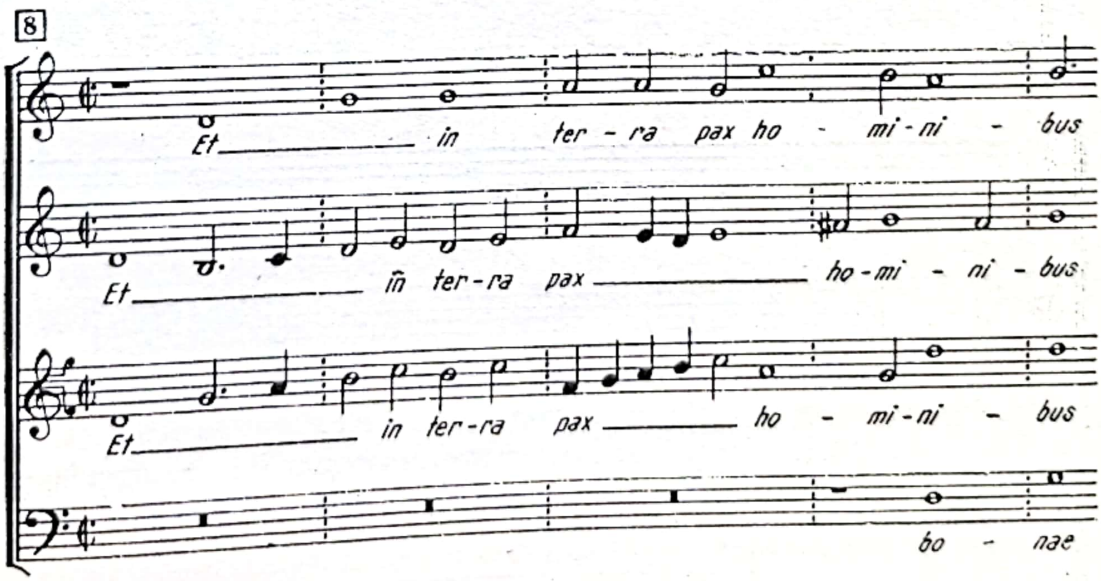
Scanned with OKEN Scanner

Missa la 4 voci *Lauda Sion* se deschide cu începutul acestui motet :

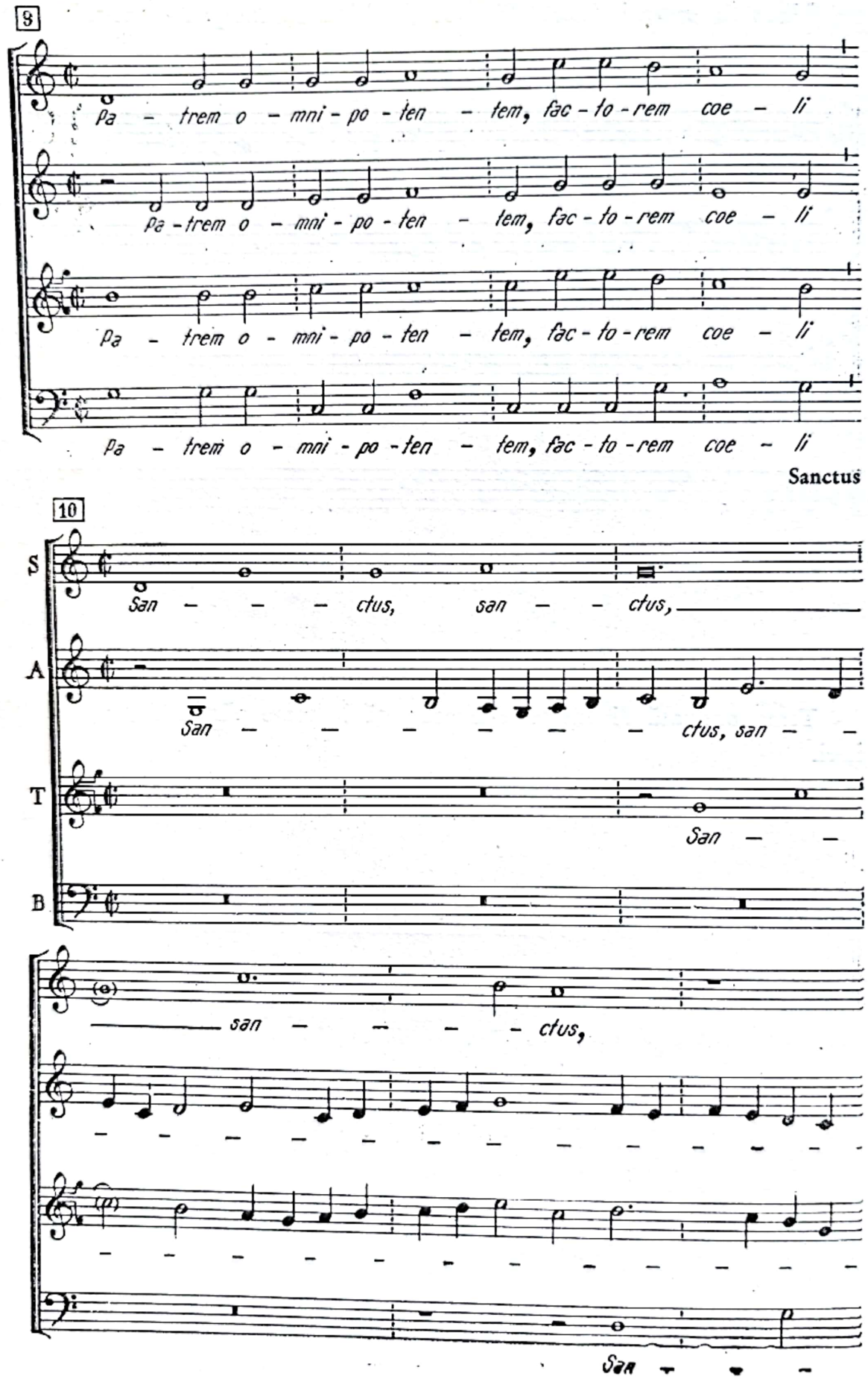


Tema preluată din motet este prezentă în toate părţile componente ale missei.

Gloria

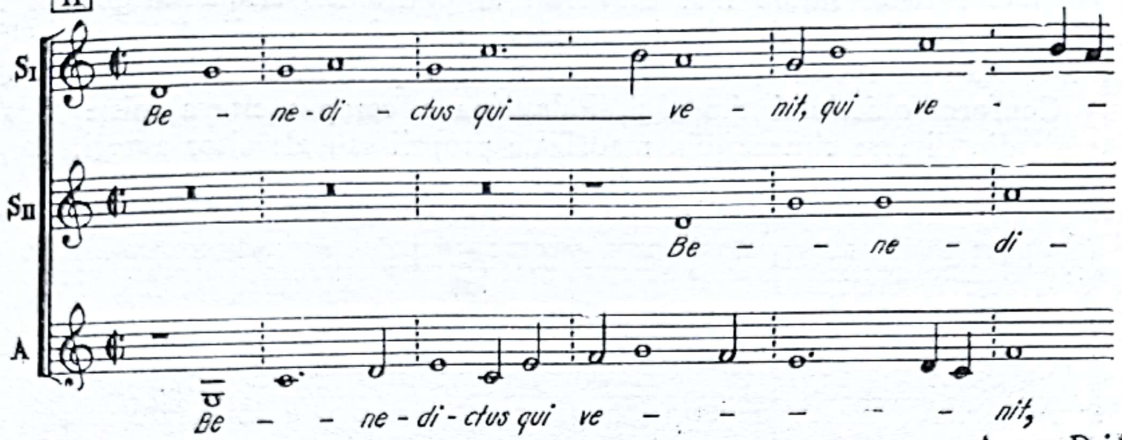


Scanned with OKEN Scanner



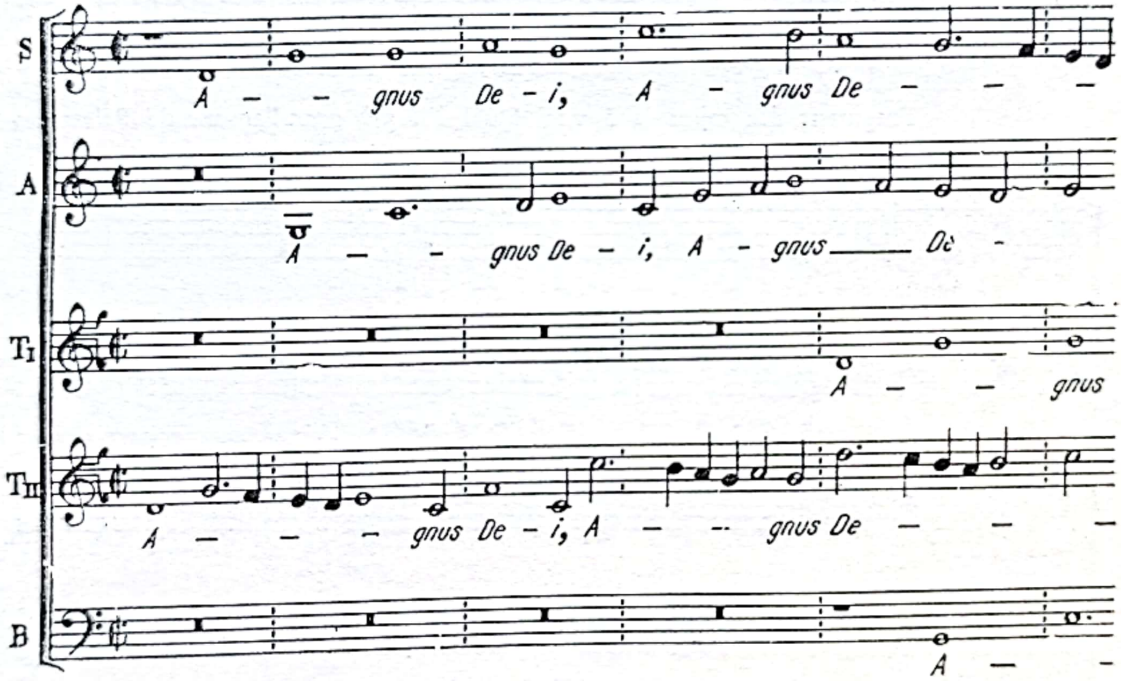
Scanned with OKEN Scanner

11



Agnus Dei

12



O missă palestriniană ne apare astfel ca o lucrare ciclică de amploare, construită pe baza monotematismului și a principiului variației.

În epoca Renașterii, materialul tematic al misselor putea avea uneori și o proveniență profană. Tendința de introducere a elementelor profane în muzica religioasă nu constituia o noutate. Încă din perioada monodică se intercalau uneori în melodiile bisericești fragmente de origine laică, în cadrul mărgirilor produse de *secvențe* și *tropi* [1]. Mai tîrziu, în epoca polifonică, me-

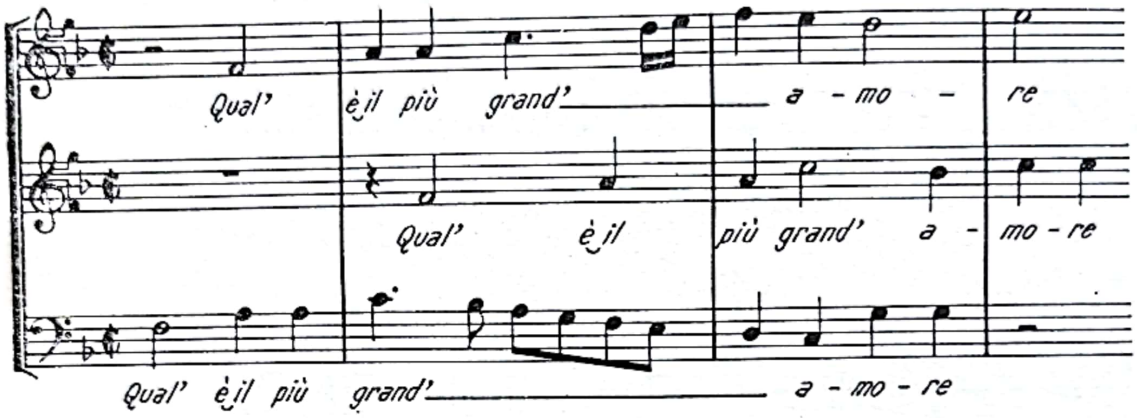
[1] A. Gastoué: *Op. cit.*, pag. 123; R. I. Gruber: *Istoria muzicii universale*, I, pag. 147—149.

Scanned with OKEN Scanner

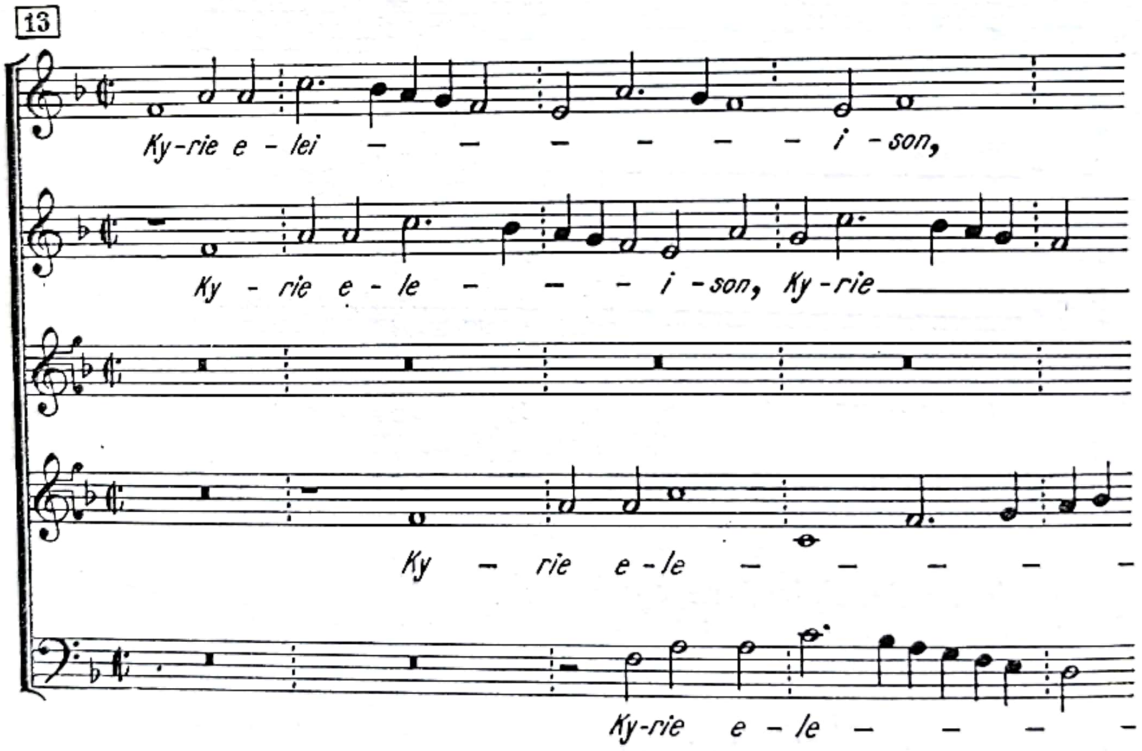
lodiile religioase se combinau cîteodată cu melodii laice. Este cazul *motetului secolului XIII*, care consta din suprapunerea unor melodii diferite ca text şi ca origine. Într-un stadiu mai dezvoltat al polifoniei, elementul profan îşi face loc în muzica religioasă sub formă de material tematic. El provine fie din melodia unui cîntec, fie dintr-o lucrare polifonică laică (madrigal).

Conform obiceiului timpului, Palestrina a compus cîteva misse bazate pe teme din diverse cîntece, din madrigale proprii sau ale altor autori.

Începutul madrigalului **Qual è'il più grand'amore** de Rore



Fragment din missa la 5 voci **Qual è'il più grand'amore** de Palestrina

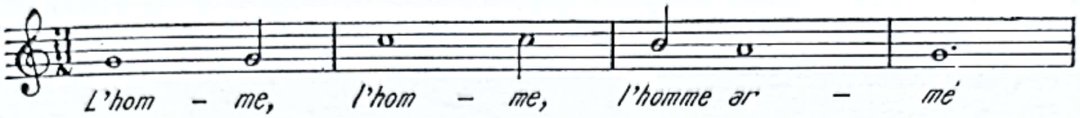


În missele palestriniene, materialul tematic profan apare însă transfigurat şi asimilat de cel religios, care predomină chiar şi în cele bazate pe o asemenea tematică. Este demonstrativă în această privinţă *Missa Papae Marcelli*, construită, după cum se ştie, pe tema cîntecului *L'homme armé*,

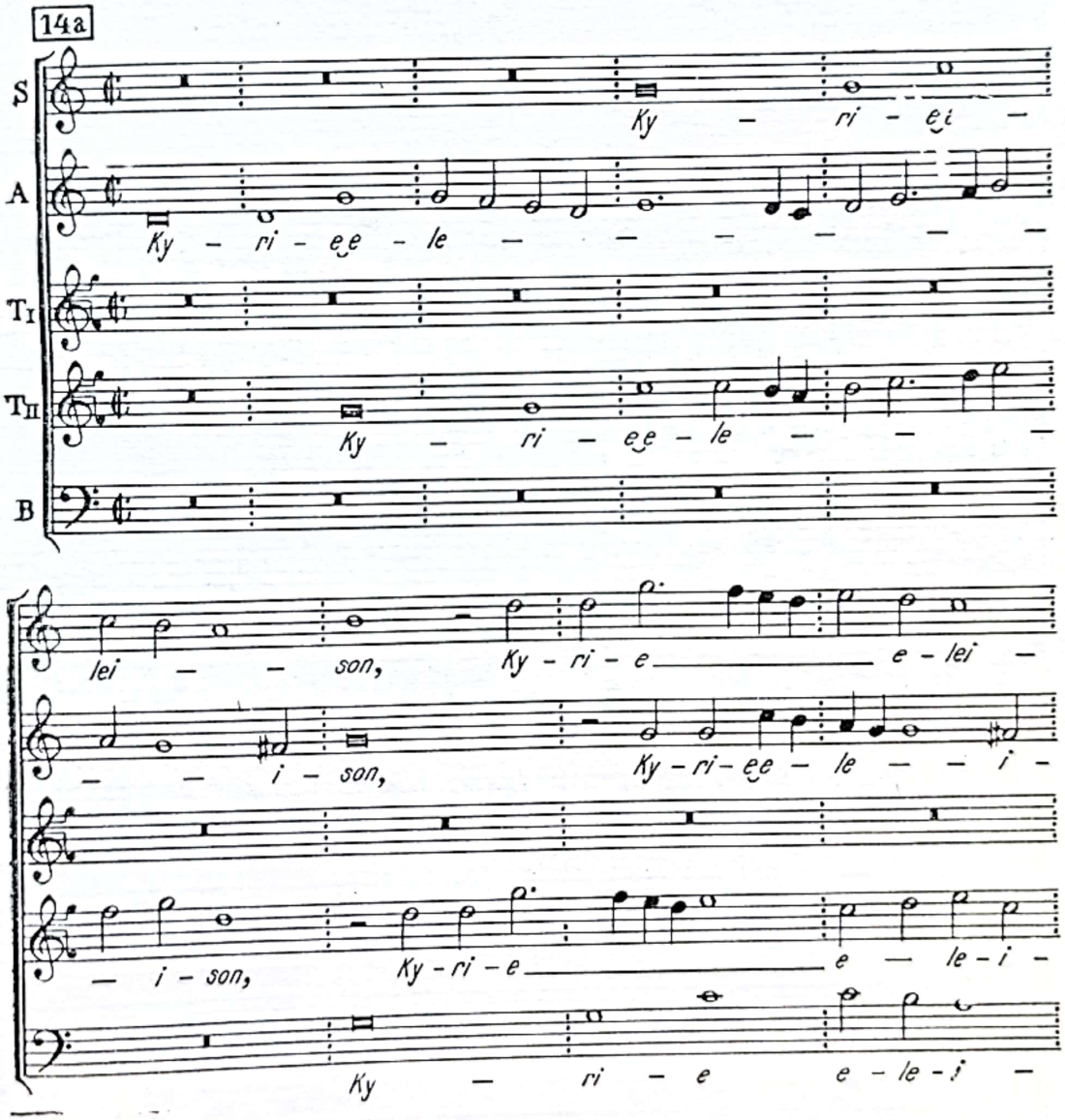
Scanned with OKEN Scanner

care a mai servit ca subiect, atît lui Palestrina [1] cît și unui număr de peste 50 de autori (Dufay, Ockeghem, Busnois, Obrecht, Josquin de Prés, Pierre de la Rue și alții) [2].

Cîntecul **L'homme armé**



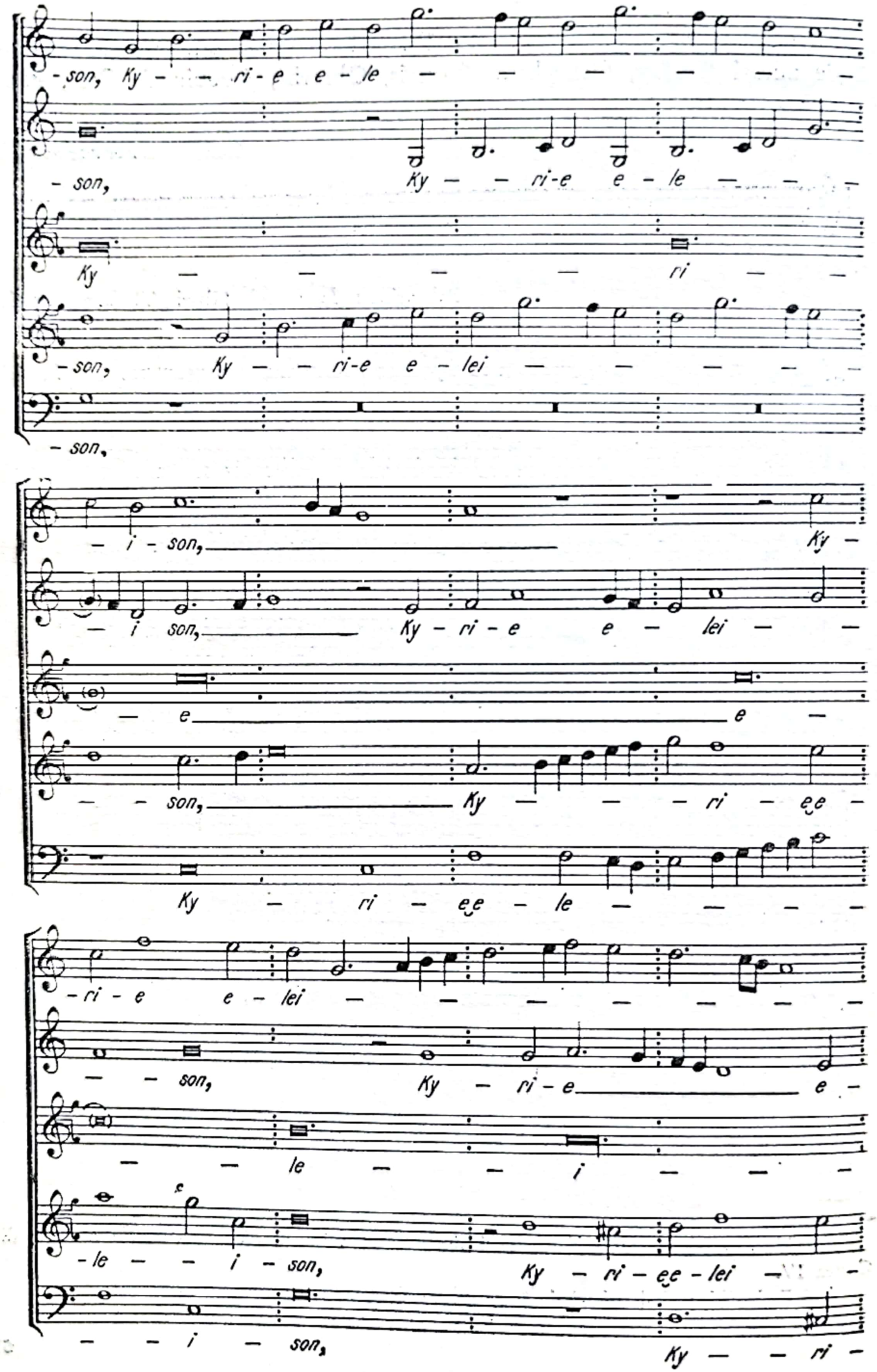
Palestrina: Începutul Missei **L'homme armé**



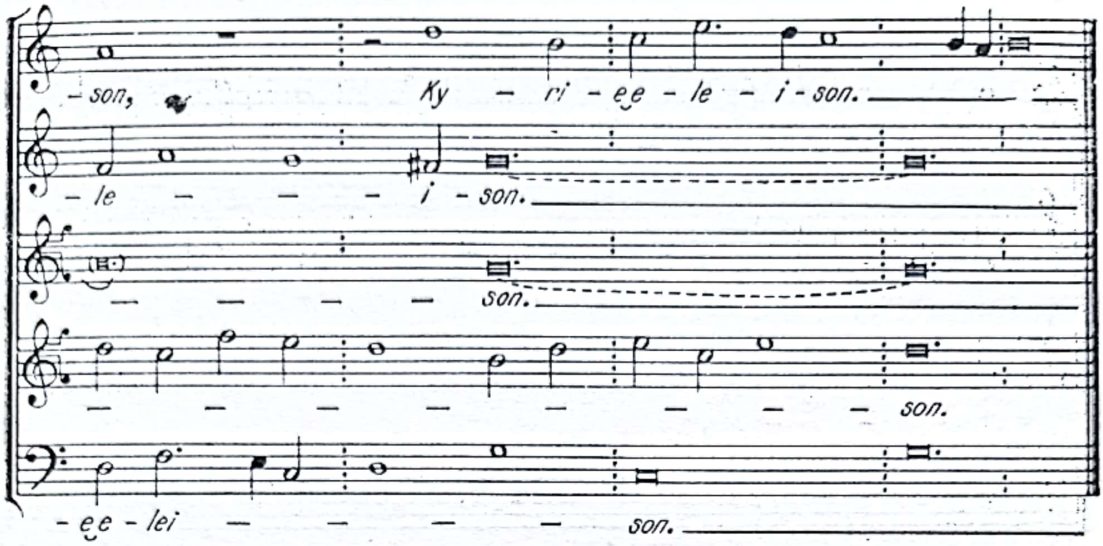
[1] Missa *L'homme armé* la 5 voci din Cartea III și *Missa Quarta* la 4 voci din Cartea IV.

[2] F. J. Fétis: „Palestrina", în *Biographie universelle des musiciens*, Paris, 1870.

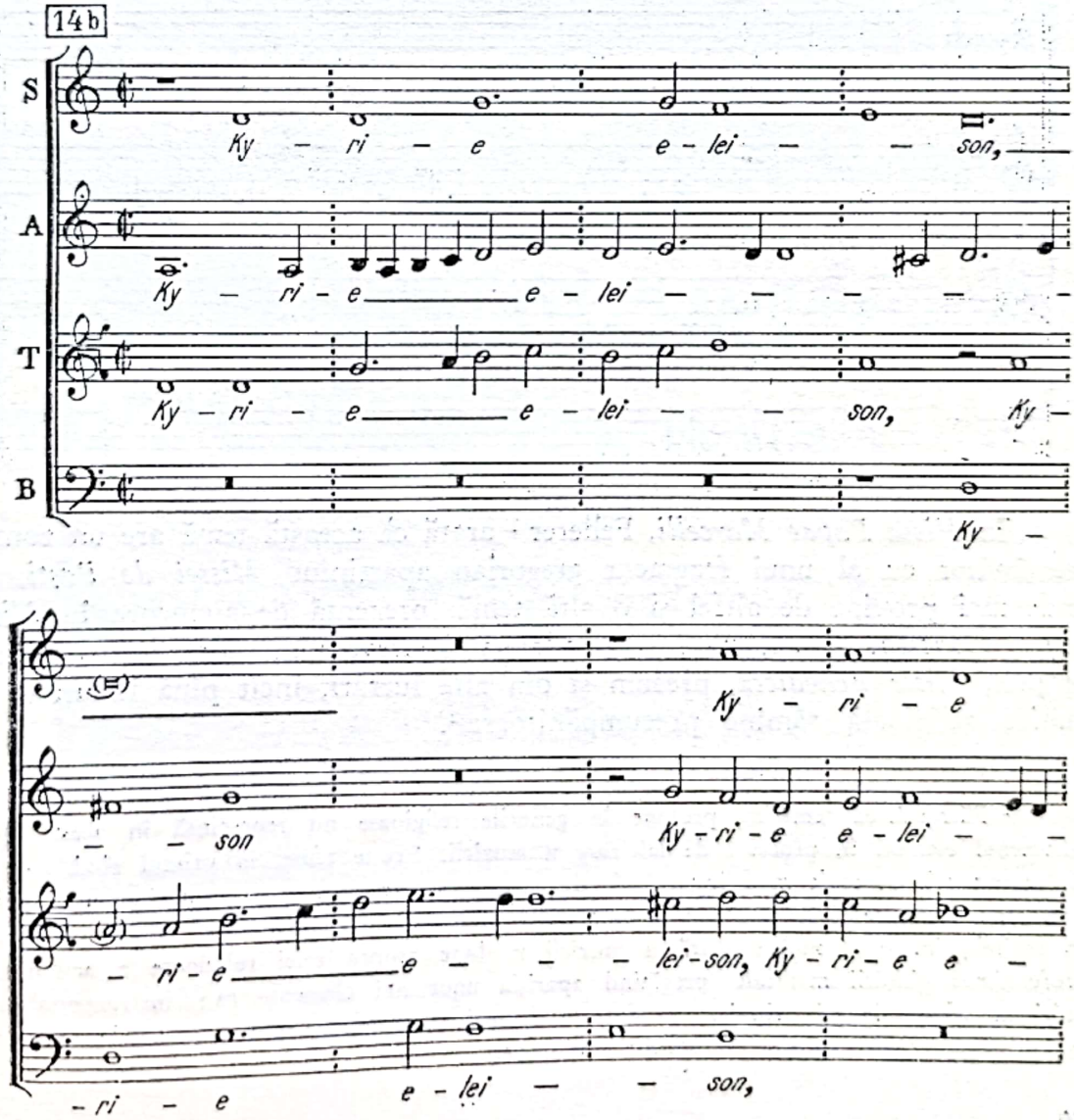
Scanned with OKEN Scanner



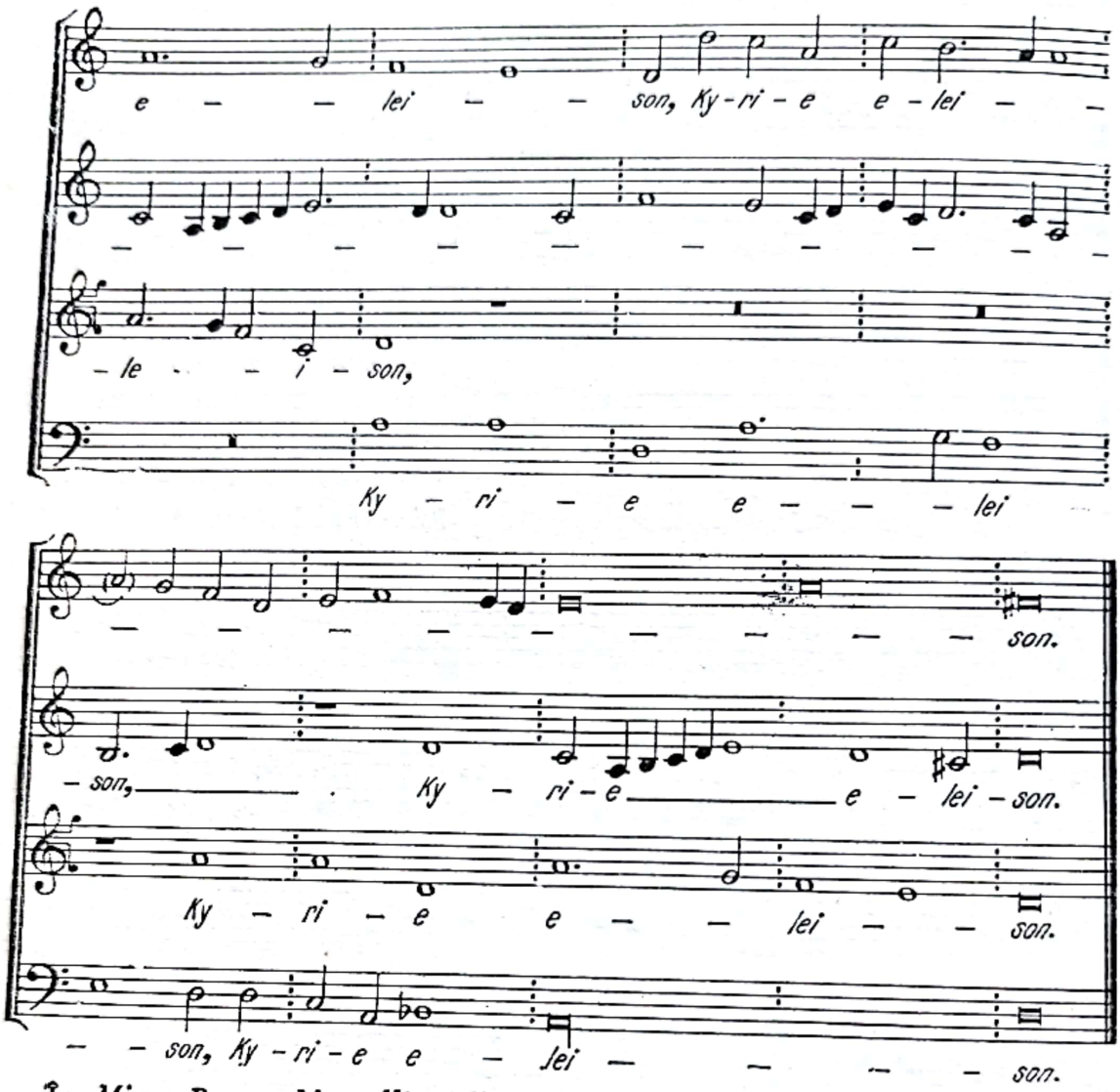
Scanned with OKEN Scanner



Palestrina : Începutul Missei Quarta



Scanned with OKEN Scanner

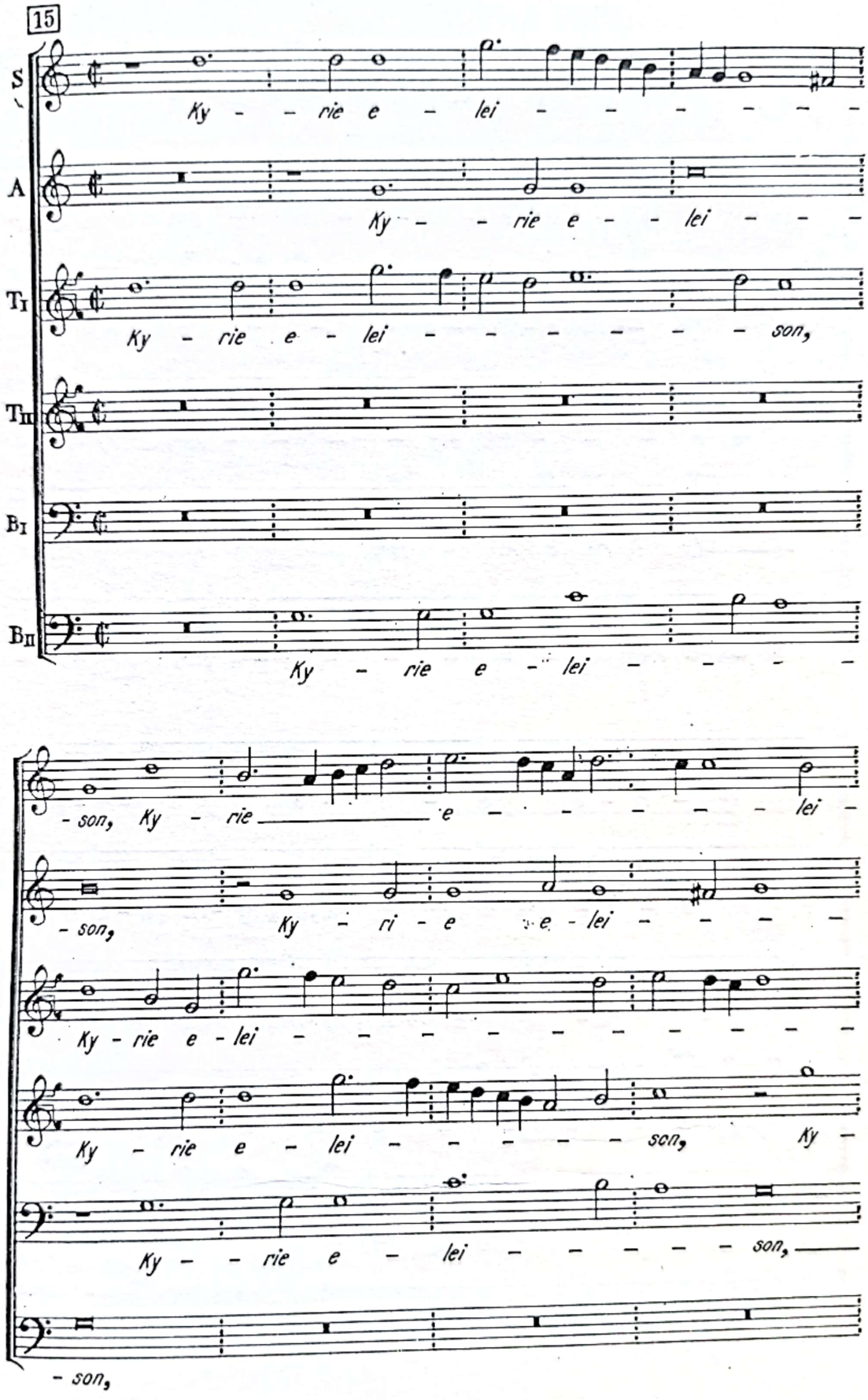


În *Missa Papae Marcelli*, Fellerer [1] arată că această temă are un contur asemănător cu al unui fragment gregorian aparţinînd *Missei de Paşti*, de unde mai provine de altfel şi o altă temă, prezentă de asemenea în *Missa Papae Marcelli*. La aceasta se mai adaugă şi cîteva materiale dintr-o lucrare proprie, *Missa Benedicta*, precum şi din alte lucrări, încît pînă la urmă tematica religioasă rămîne precumpănitoare [2].

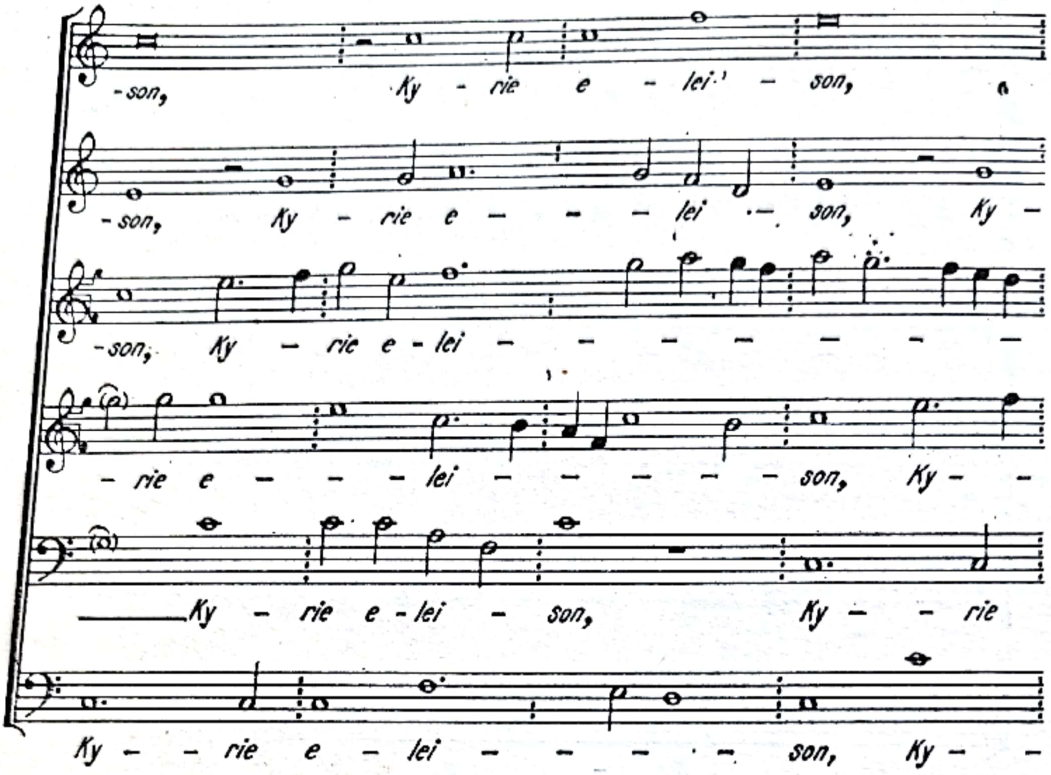
[1] *Op. cit.*, pag. 71—73.

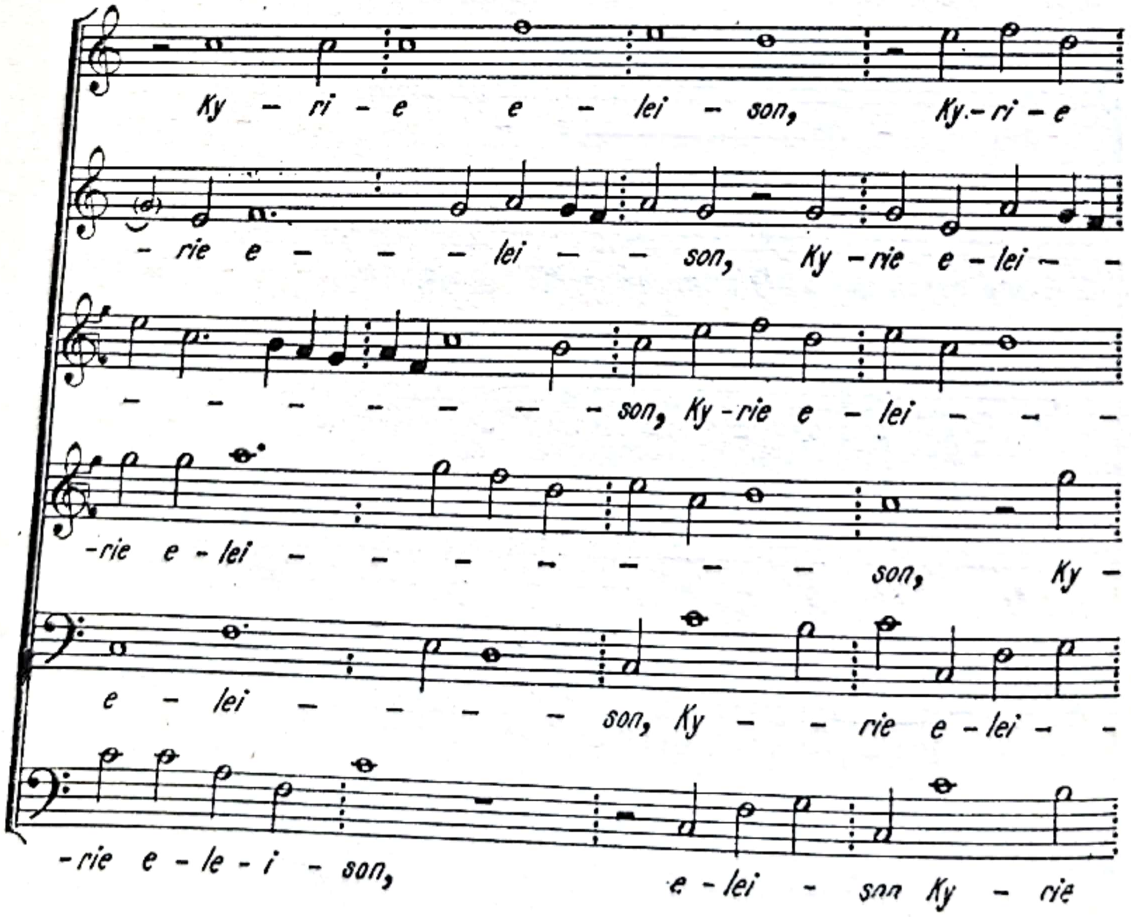
[2] Pătrunderea tematicii profane în genurile religioase nu reprezintă în aceste epoci fenomenul esenţial în procesul de laicizare a muzicii. Aceste teme, în primul rînd erau de la început atît de mult modificate, încît deveneau aproape de nerecunoscut, iar în al doilea rînd erau absorbite şi se pierdeau în materialul cu caracter preponderent religios al lucrării. În schimb, influenţa multiseculară a muzicii profane asupra celei religioase a acţionat în profunzimea gîndirii muzicale, pregătind apariţia unor noi elemente ca: instrumentalizarea liniei melodice, simetria ritmică, cvadratura formei şi armonia tonal-funcţională, care vor servi ca bază transformărilor din epocile următoare.

Scanned with OKEN Scanner

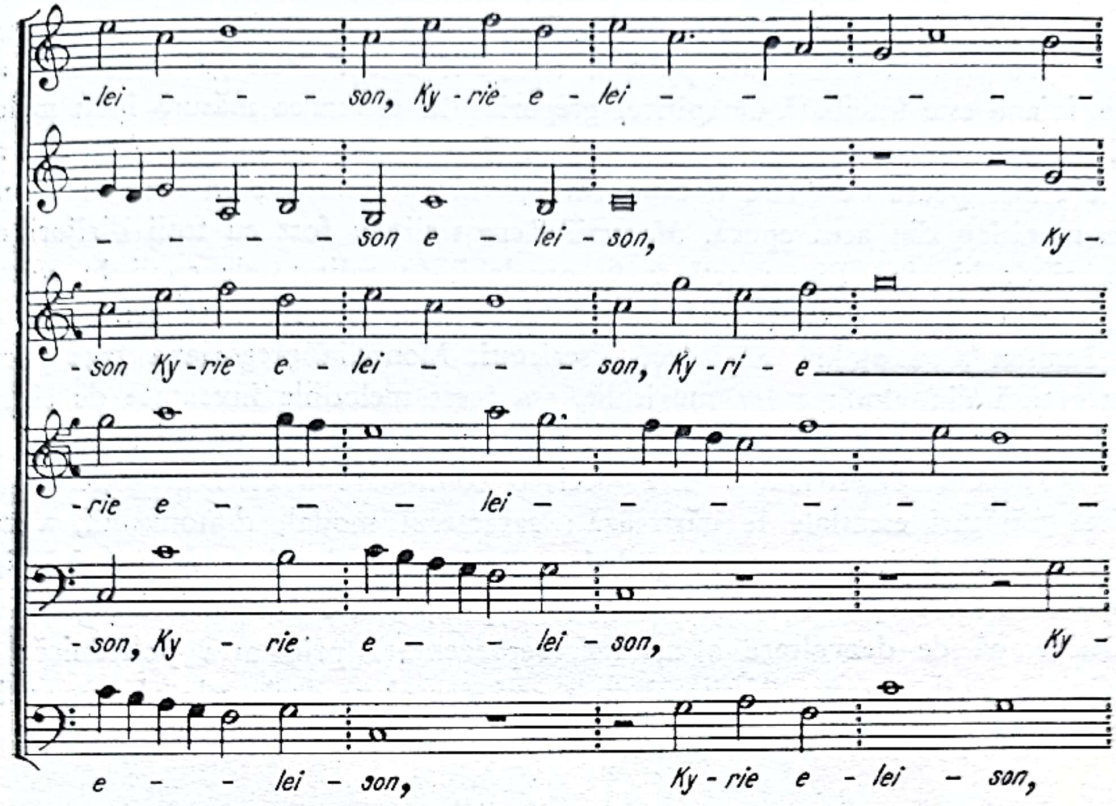


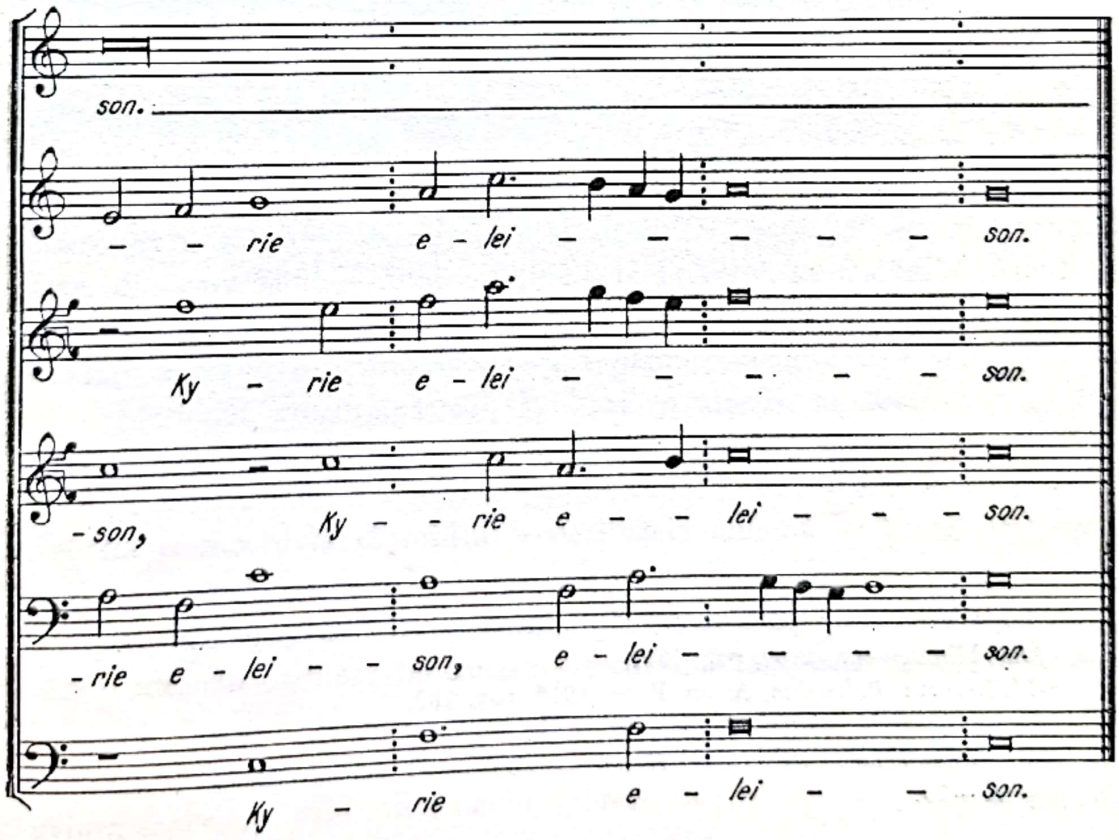
Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner

Creaţia palestriniană nu este însă tributară monodiei gregoriene numai prin proveniența unei mari părți a tematicii sale[1]. Întreaga melodică palestriniană este îmbibată de spiritul gregorian în asemenea măsură încît melodiile liber inventate cu greu se deosebesc de cele împrumutate[2]. Acest lucru este cît se poate de firesc dacă avem în vedere condiţiile în care se forma un muzician din acea epocă. Maeştrii Renaşterii au fost cu toţii dirijori de coruri de biserică. Ei au activat în prealabil în calitate de copii în cor şi apoi de cîntăreţi bisericeşti. Au fost hrăniţi încă din copilărie cum observă J. Samson[3], cu psalmi şi cîntece bisericeşti. Monodia gregoriană face parte integrantă din gîndirea lor muzicală, aşa încît melodiile inventate de ei nu puteau merge decît pe făgaşul vechii monodii care le era proprie.

Melodia palestriniană este deci o continuare a celei gregoriene, ale cărei trăsături esenţiale le păstrează : caracterul modal, diatonismul, vocalitatea, ritmul liber, aspectul curbei melodice şi subordonarea morfologică faţă de text. După cum este însă de aşteptat, aceste trăsături, integrate în noua etapă de dezvoltare a muzicii, reprezentată prin arta polifonică, se înfăţişează sub aspecte diferite şi mult mai complexe decît cele ale monodiei gregoriene.[4]

---

[1] După P. Wagner peste 70 de misse palestriniene au teme gregoriene. (*Geschichte der Messe*, Olms, Hilddesheim, 1962, pag. 433).

[2] M. Brenet : *Palestrina*, Alcan, Paris, 1919, pag. 182.

[3] J. Samson : *La messe et le motet en Italie*, pag. 1172.

[4] E. Paccagnella : *Palestrina. Il linguaggio melodico e armonico*, Olschki, Firenze, 1957, pag. 27—29.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IV

CADRUL MODAL

Caracterul modal constituie o trăsătură esenţială a melodiei palestriniene. Moştenit în mod direct din monodia medievală, îşi are rădăcinile în antichitatea elină şi după toate probabilităţile într-un trecut şi mai îndepărtat. Gîndirea modală este nedespărţită de cea monodică, motiv pentru care supravieţuieşte şi astăzi în muzica diferitelor popoare.

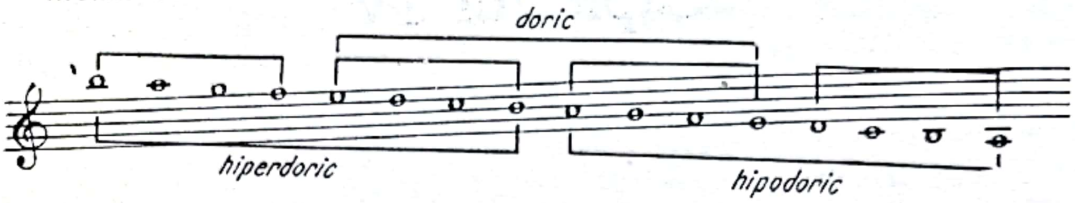
Necesităţi de ordin teoretic fac ca modurile să fie înfăţişate în formă de scări, cu înşirarea sunetelor componente în trepte alăturate. O asemenea schemă nu constituie însă decît un material brut, un fond de sunete, din care modul şi le alege pe cele preferate, grupîndu-le după anumite formule proprii. Acest suport de desfăşurare sau tipar melodic reprezintă de fapt esenţa vie a modului, scara nefiind decît o abstracţie teoretică.

Monodia gregoriană are la bază *modurile medievale* sau eclesiastice (bisericeşti), continuatoare ale *modurilor antice* greceşti. Modurile medievale preiau de la cele antice — deşi cu multe schimbări — denumirile, construcţia tetracordală diatonică şi derivatele modale rezultate prin inversarea poziţiei tetracordurilor. Dar pe cîtă vreme la antici modurile se construiau în sens coborîtor, atît în ce priveşte tetracordurile şi combinarea lor, cît şi succesiunea modurilor, în muzica medievală modurile se constituiau suitor.

Modurile antice greceşti erau formate din *tetracorduri descendente*, a căror aşezare determina modul propriu-zis şi derivatele lui: *hiper* (la cvinta superioară) şi *hipo* (la cvinta inferioară).

Scanned with OKEN Scanner

modul doric



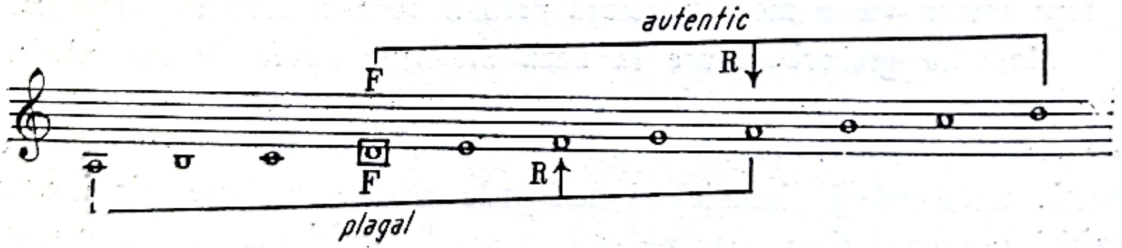
Modul doric începea cu *mi*, urmîndu-i în mod coborîtor frigicul, care începea cu *re*, lidicul cu *do*, mixolidicul cu *si* etc.

Modurile bisericești medievale aveau dimpotrivă o *construcție ascendentă*, atît în privința tetracordurilor cît și a succesiunii lor. Primul mod *(modus protus)*, numit ulterior *doric*, prelua doar denumirea veche, dar începea cu *re* și era format din două tetracorduri ascendente. Îi urma, tot suitor, al doilea mod *(modus deuterus)* sau *frigic*, care începea cu *mi*, apoi al treilea *(modus tritus)* sau *lidic*, care începea cu *fa*, și al patrulea *(modus tetrardus)* sau *mixolidic*, care începea cu *sol* [1].

Fiecare din cele patru moduri, numite *autentice*, își avea derivatul său numit *plagal*, situat, în urma inversării poziției tetracordurilor, la o cvartă inferioară. Modurile autentice, împreună cu plagalele lor, formau cele opt moduri *(octoechos)* ale muzicii bisericești. În practica obișnuită ele erau numerotate de la 1 la 8 (ex. : modul 1 = *doricul autentic*, modul 2 = *doricul plagal*, modul 3 = *frigicul autentic* etc.).

Sunetul principal, pe care se baza construcția, atît a modului autentic cît și a plagalului său, purta numele de sunet final *(vox finalis)*, deoarece constituia punctul de încheiere a melodiilor celor două moduri. Un al doilea sunet principal era cel care determina amplitudinea melodică și pe care de obicei se recita, numit *corda da recita* sau *repercussa*. În modurile autentice acest sunet se afla la o cvintă deasupra celui final, iar în modurile plagale cu o terță mai jos decît în cele autentice [2].

modus protus (doric) autentic (1) și plagal (2)

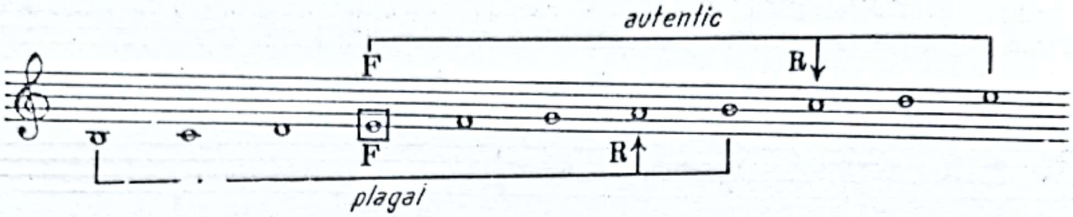


[1] Rezultînd din combinarea variată a diverselor tetracorduri (major, minor, frigic, lidic), aceste moduri-scări se deosebesc în ultimă analiză prin poziția diferită a tonurilor și semitonurilor.

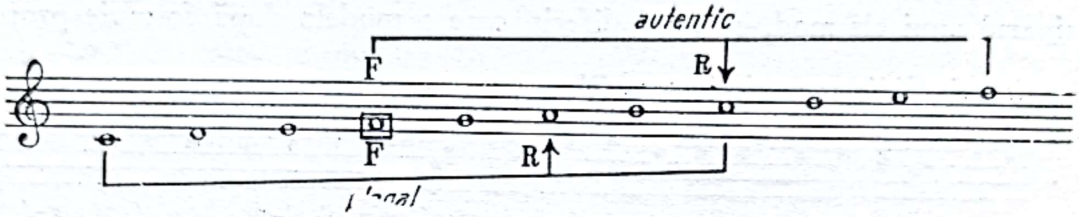
[2] Sunetul *si*, prin caracterul său instabil, nu putea îndeplini acest rol, așa încît în frigicul autentic și în mixolidicul plagal repercussa era reprezentată prin sunetul alăturat *do*.

Scanned with OKEN Scanner

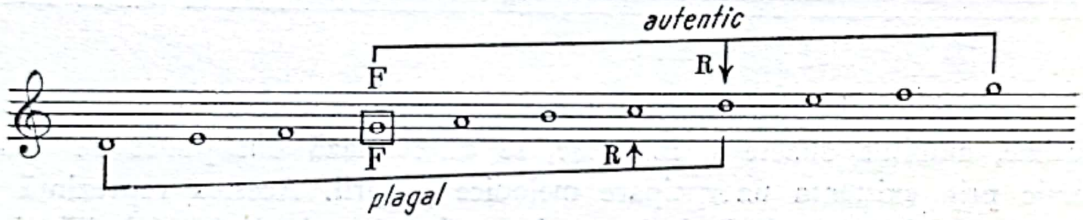
modus deuterus (frigic) autentic (3) și plagal (4)



modus tritus (lidic) autentic (5) și plagal (6)



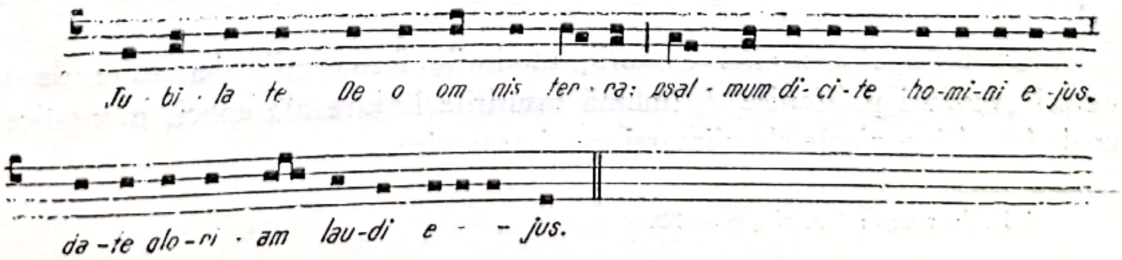
modus tetrardus (mixolidic) autentic (7) și plagal (8)



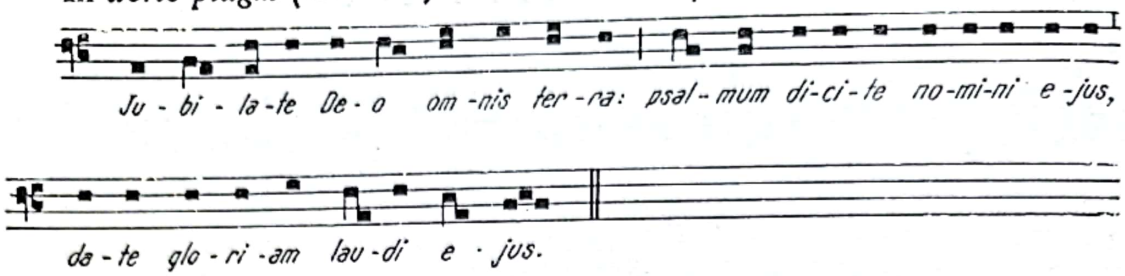
Între un mod autentic și plagalul său era în primul rînd o diferență de ambitus, în autentic desfășurarea melodică avînd loc mai mult deasupra finalei, pe cînd în plagal mai mult sub ea. Acest fapt, căruia i se adăuga și acela că intervalul melodic dintre nota de încheiere și cea de recitare era mai mare în modul autentic decît în plagal, a contribuit la diferențierea unor formule melodice distincte în cele două moduri.

Deosebirea dintre tiparul modului autentic și al celui plagal se poate observa cu ușurință comparînd transformările pe care le suferea o melodie sau formulă de recitativ ce se executa în toate modurile.

În *doric autentic (modul 1)*:

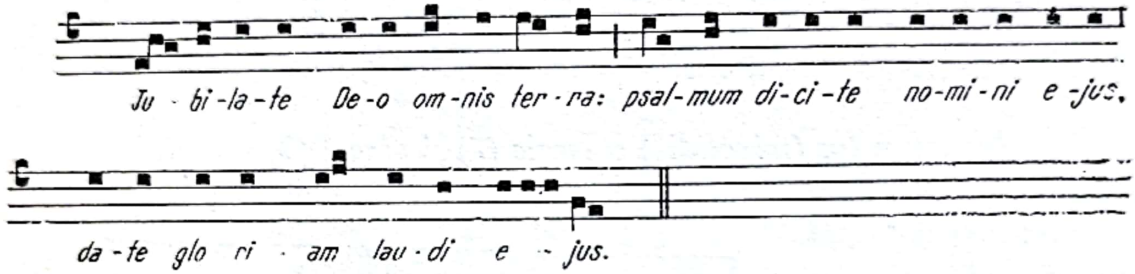


În *doric plagal (modul 2)* :



Transformări şi mai mari se produceau prin adaptarea acestei melodii la tiparul unui alt mod, cu totul diferit, care o modela după formule proprii.

În *mixolidic autentic (modul 7)* :



Rezultă deci că modurile, în afara unei determinări teoretice prin înălţime, ambitus, sunete şi intervale, se diferenţiază din punct de vedere practic prin existenţa unor tipare melodice proprii. Acestea reprezintă rezultatul unei lungi evoluţii de la particular la general, de la melodiile individuale la melodiile tip şi apoi la formulele caracteristice ale modului. În muzica monodică, modurile nu se afirmă deci ca scheme teoretice ci ca modele melodice, constituind rezultatul unui proces evoluat de sinteză.

Prin apariţia polifoniei, monodia medievală şi împreună cu ea modurile sînt integrate într-o ţesătură contrapunctică, la început mai rudimentară, apoi din ce în ce mai complexă. Avîntul spontan al liniilor melodice este nevoit să se adapteze din ce în ce mai mult la noile condiţii. Cerinţele verticale, care în primele etape se limitau la simple raporturi de consonanţă, cresc treptat, ducînd la modificarea însăşi a tiparelor modale. Modurile devin mai schematice şi mai puţin supuse formulelor orizontale, cîştigînd în schimb noi trăsături, elemente ale unei gîndiri armonice tonal-funcţionale.

Ca urmare a acestei evoluţii, modurile Renaşterii, denumite de unii autori „moduri polifonice“ [1], îmbină însuşirile lineare ale epocii monodice cu unele însuşiri verticale ale viitoarei epoci armonice.

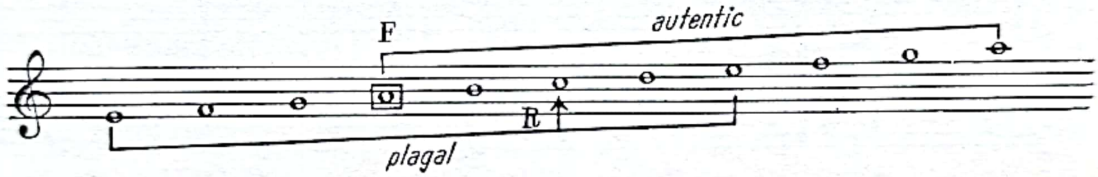
[1] K. Jeppesen : *Op. cit.*, pag. 70.

Scanned with OKEN Scanner

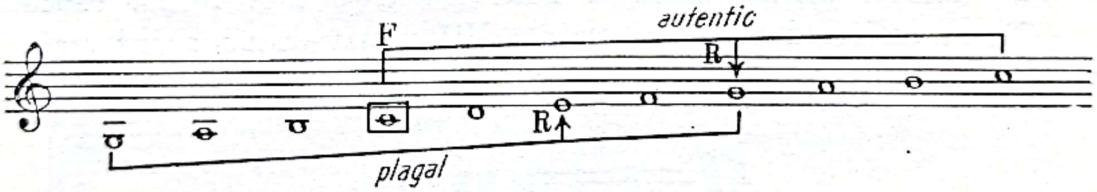
În primul rînd, creşte importanţa notei finale, viitoarea tonică. Ea este subliniată cu ocazia cadenţei, prin ridicarea cu un semiton a treptei VII, transformată astfel în *sensibilă* (subsemitonium modi). Apare o nouă relaţie în succesiunea sunetelor modului — care pînă acum era mai mult subiectivă în scopul realizării anumitor formule — şi anume atracţia acustică obiectivă dintre sunete şi mersul obligatoriu într-o direcţie precisă (sensibilă — finală). Crearea sensibilei a însemnat un important pas înainte în trecerea de la modurile medievale la *tonalitatea major-minoră* [1].

Intervalul de semiton între treapta VII şi sunetul final se întîlnea numai în modul lidic, iar în afara lui în unul dintre modurile aflate de mult timp în uz, mai ales în muzica profană, dar care nu figura printre cele opt moduri bisericeşti, şi anume în *modul ionic*. Acest mod, cu finala *do*, împreună cu plagalul său, alături de *modul eolic*, cu finala *la* şi plagalul corespunzător, apar abia în lucrarea teoretică *Dodecachordon* de Glareanus (secolul XVI).

modul eolic autentic (9) şi plagal (10)



modul ionic autentic (11) şi plagal (12)

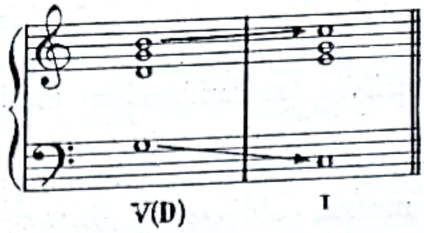


Prin introducerea sensibilei, repercussa, al doilea sunet important al modului, primeşte în locul vechii sale funcţii orizontale de-acum în regres, o nouă funcţie, de data aceasta verticală, şi anume aceea de *dominantă*. Sensibila, situată pe terţa treptei V a modului, determină formarea unui acord major care se rezolvă pe treapta I. În acest fel relaţia orizontală sensibilă — finală este sprijinită de relaţia verticală dominantă — tonică, constituind *cadenţa autentică*, de covîrşitoare importanţă în apariţia funcţionalismului tonal.

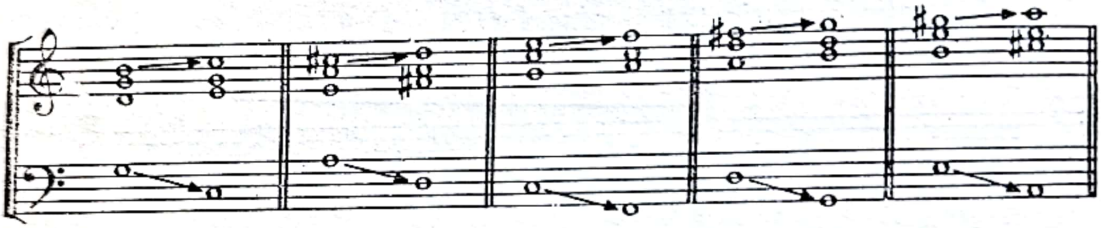
---

1 A. Webern: *Der Weg zur neuen Musik*, Universal Edition, 1960, pag. 29.

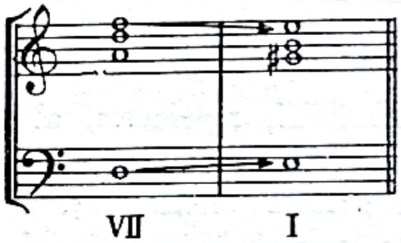
Scanned with OKEN Scanner



Cadența autentică uniformizează încheierile modurilor, în primul rînd prin plasarea dominantei întotdeauna pe treapta V a modului — spre deosebire de vechea repercussa — ca acord major și avînd sensibila drept terță. În al doilea rînd, după prototipul cadenței autentice din modul ionic, acordul final devine și el major, prin terța picardiană, chiar și în modurile de tip minor. Succesiunea celor două acorduri majore, cu fundamentalele la distanță de o cvintă descendentă, dă naștere unui adevărat tipar al cadenței autentice, valabil pentru toate modurile.

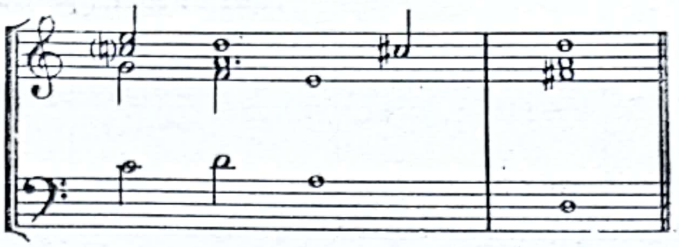


Modul frigic era singurul care făcea excepție de la acest tipar, avînd, datorită sensibilei plasate deasupra notei finale, o altă formă cadențială (VII—I), cu un acord minor pe treapta VII urmat de un acord major pe treapta I.



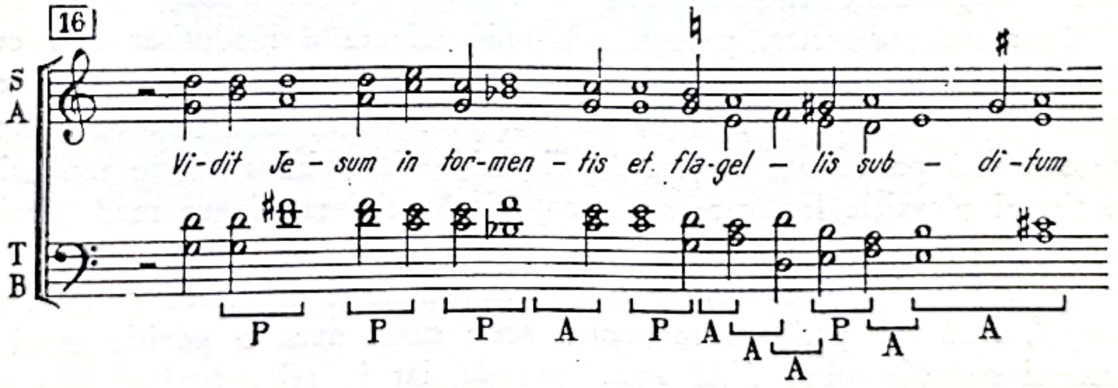
Cadența autentică, cu sensibilă și funcție de dominantă a treptei V, de obicei nu apărea decît cu ocazia încheierilor, doar ca un germene al funcționalismului. Ba chiar și în formulele de încheiere, sunetul treptei VII adesea era adus întîi în formă naturală, iar alterarea lui în calitate de sensibilă se întîrzia prin sincopă.

Scanned with OKEN Scanner



În afara acestor momente, încadrarea verticală nu afecta principalele caractere orizontale ale modului : diatonismul şi autonomia sunetelor componente. Acordurile, construite prin suprapuneri de intervale consonante pe aceste sunete independente, nu prezentau vreo atracţie deosebită între ele. Succesiunea lor se producea fără nici o preferinţă deosebită, un acord putînd urma după oricare acord al modului, iar el la rîndul său putînd fi urmat de oricare alt acord. Acest fapt este demonstrat prin cercetări mai recente, care au arătat că în modurile polifonice frecvenţa înlănţuirilor autentice este egală cu cea a înlănţuirilor plagale [1]. Deoarece în armonia clasică predomină relaţiile autentice — pe care de altfel se şi bazează funcţionalismul tonal — cele plagale fiind rare şi unele dintre ele chiar proscrise (ex. : succesiunea V—IV), prezenţa lor în modurile polifonice în aceeaşi proporţie cu cele autentice, atrag în primul rînd atenţia prin sonoritatea lor particulară. Nu este vorba însă de o predilecţie pentru înlănţuirile plagale, ci de o independenţă în alegerea succesiunii acordurilor.

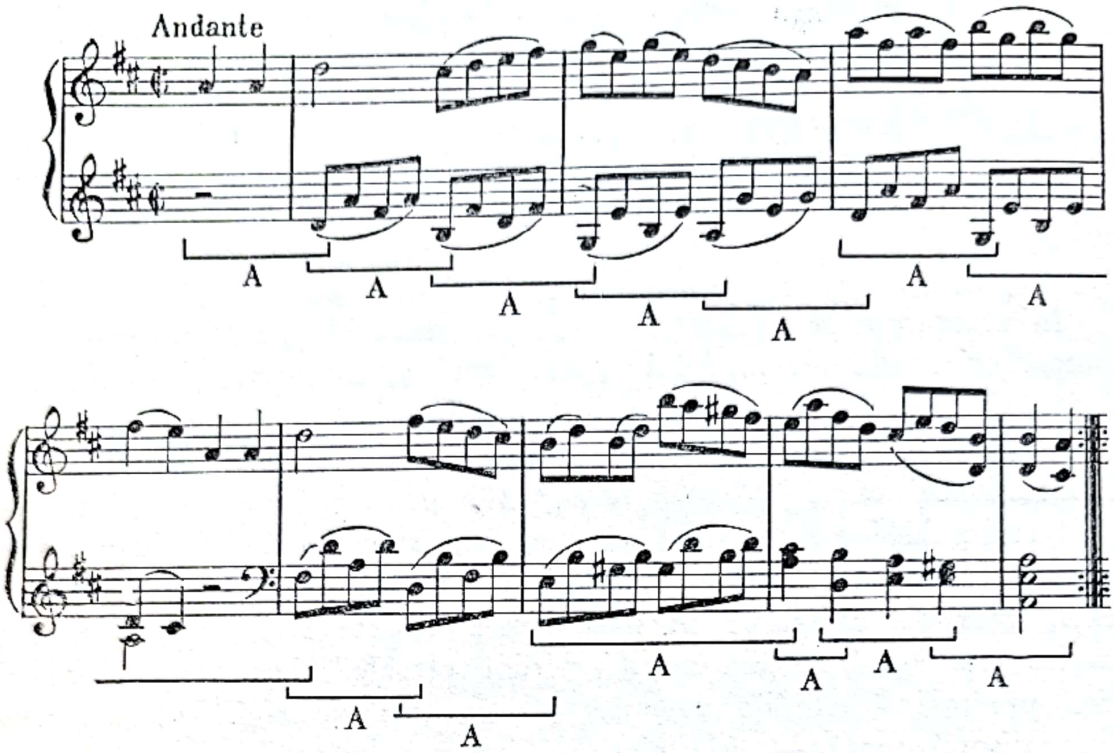
Palestrina : **Stabat mater**



Relaţii autentice : 6
Relaţii plagale : 5

[1] Bárdos L. : *Modális Harmóniak*, Budapest, 1961, pag. 94—99.

Scanned with OKEN Scanner

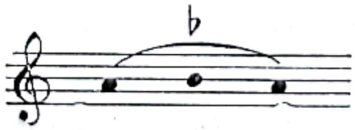


Relaţii autentice : 15
Relaţii plagale : —

Prin urmare, din punct de vedere vertical, modurile polifonice conţin în general succesiuni de acorduri autonome în înlănţuiri libere, care nu stînjenesc desfăşurarea orizontal-modală a liniilor melodice. Excepţie fac încheierile, unde elementul armonic, prin cadenţa autentică, impune anumite formule, comune pentru toate modurile.

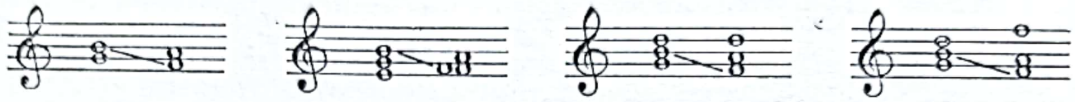
În afara cadenţelor, procesul de uniformizare a modurilor mai cuprinde şi alte aspecte. Astfel, creşterea importanţei notei finale, plasarea dominantei pe treapta V faţă de aceasta, precum şi dizolvarea unor formule melodice particulare au dus la dispariţia deosebirilor dintre modurile autentice şi plagalele lor, care s-au contopit în cîte un singur mod (doric, frigic etc.).

La uniformizarea modurilor a mai contribuit şi coborîrea notei *si* la *si bemol*. Încă din perioada monodică acest sunet avea o poziţie mobilă, în mersul melodic suitor fiind atras spre *do*, iar în cel coborîtor spre *la*. Broderia superioară pe *la* (torculus) cerea întotdeauna *si bemol*.



Scanned with OKEN Scanner

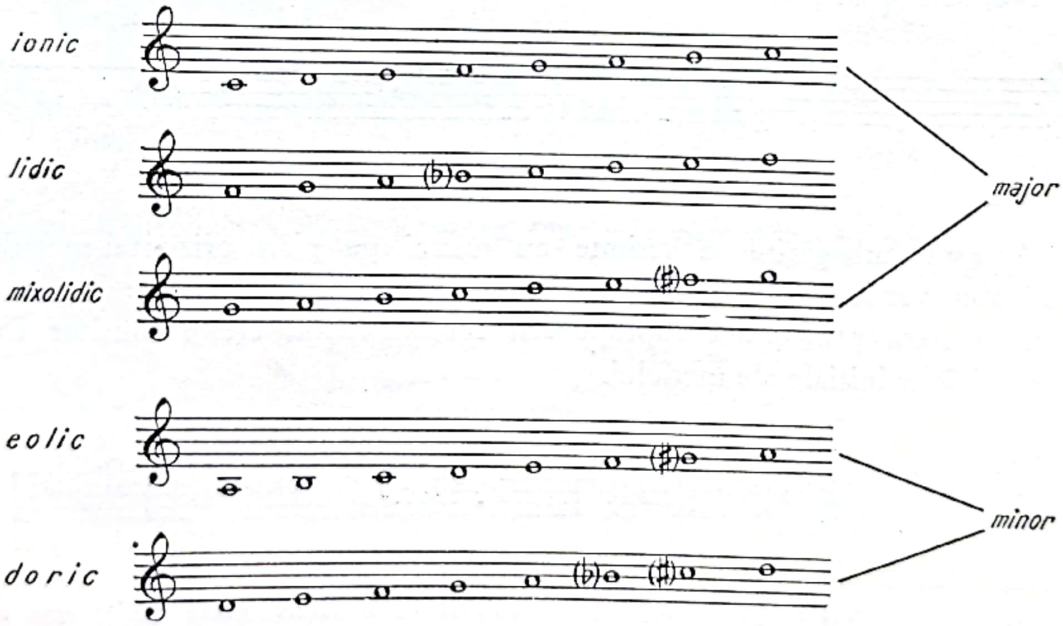
În perioada polifonică, la transformarea lui *si* în *si bemol* a mai contribuit, în afara atracţiei exercitate de nota *la,* şi sensibilitatea excesivă a epocii faţă de intervalul de cvartă mărită *fa-si.* Azi în structura verticală, acest interval iese în evidenţă cu multă uşurinţă sub formă de *falsă relaţie de triton.*



Prin coborîrea lui *si* la *si bemol,* primul mod ce se modifică este lidicul, care, pierzîndu-şi elementul caracteristic, cvarta lidică, se transformă în ionic transpus la cvartă superioară, cu finala *fa.* Din acest motiv, în mod practic în polifonia Renaşterii, modul lidic nu se mai întrebuinţează decît extrem de rar.

Transformarea lui *si* în *si bemol* modifică pe alocuri şi modul doric, care, lipsit de intervalul său caracteristic, sexta dorică, se identifică cu modul eolic transpus la cvarta superioară, cu finala *re.*

Atît utilizarea lui *si bemol* cît şi a sensibilelor vor duce la nivelarea modurilor. Astfel, modurile de tip major (ionic, lidic, mixolidic) se vor transforma într-un singur mod major, iar cele de tip minor (eolic, doric) într-un singur mod minor [1], deschizînd epoca dualismului major — minor.

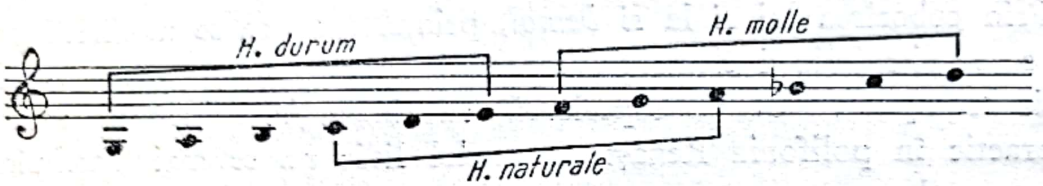


[1] Frigicul supravieţuieşte prin tetracordul descendent, încadrat în eolic, apoi în minorul melodic coborîtor, cu transformarea cadenţei frigice în semicadenţă (IV—V).

Scanned with OKEN Scanner

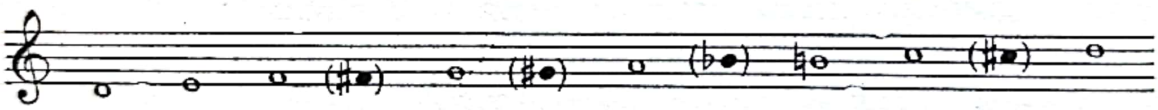
Frecventa întrebuinţare a lui *si bemol* aduce după sine şi un alt fenomen, şi anume transpoziţia modurilor. Prin aplicarea consecventă a lui *si bemol*, toate modurile naturale pot fi transpuse la cvartă superioară. Obţinem astfel, alături de modurile naturale, transpoziţia lor înaltă cu *si bemol* [1].

În producerea acestui fenomen a avut rol, printre alţi factori, şi concepţia medievală hexacordală, care deosebea *hexacordum naturale* de *hexacordum molle*, cu *si bemol*, şi *hexacordum durum*, cu *si becar*, precum şi practica mutaţiei dintr-un hexacord în altul.

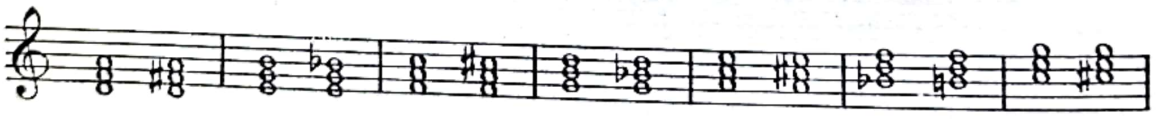


Modificarea notei *si* şi a treptei VII are drept consecinţă o sporire a fondului iniţial de sunete ale modurilor. Prin prezenţa în cadrul aceluiaşi mod a sunetului *si* natural şi a lui *si bemol*, precum şi a sunetului treptei VII atît natural cît şi alterat, numărul sunetelor componente ale modului polifonic este mai mare decît cel al sunetelor modului monodic.

Modul doric :



Această îmbogăţire se resimte nu numai pe plan orizontal-melodic, ci mai ales vertical-armonic, unde numărul acordurilor construite cu aceste sunete, în baza principiilor suprapunerii consonanţelor, creşte simţitor faţă de posibilităţile iniţiale ale modului.



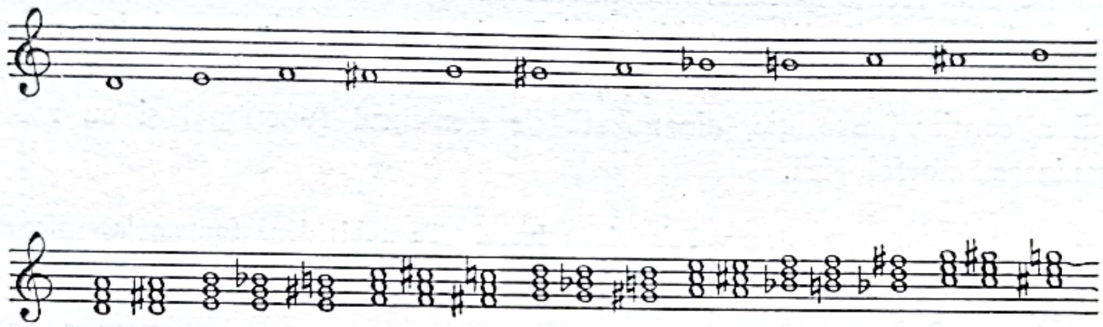
[1] Modurile naturale (genus naturale) şi transpuse cu *si bemol* (genus mo'le) erau cele utilizate în Renaştere. Ediţiile moderne ale operei palestriniene, în scopul de a fixa exact înălţimea necesară unei optime sonorităţi corale, conţin transpoziţii la diferite intervale, ajungînd la o armură de 2, 3 şi chiar 4 accidenţi.

Scanned with OKEN Scanner

Generalizarea formulelor cadenţiale cu sensibilă a determinat un alt fenomen propriu modurilor polifonice, şi anume lărgirea cadrului modal [1]. Prin cadenţele cu sensibilă pe diferite trepte ale modului, apar noi finale. Asemenea cadenţe au loc la sfîrşitul frazelor melodice, producînd inflexiuni pasagere în celelalte moduri. Se creează astfel un cîmp comun de activitate în cadrul căruia diversele sunete şi acorduri aparţinînd mai multor moduri primesc o orientare precisă abia prin finalele precedate de sensibile.

Printr-o asemenea lărgire, modul îşi măreşte şi mai mult fondul orizontal de sunete şi cel vertical de acorduri [2].

Modul doric lărgit :



Lărgirea cadrului modal prin aceste inflexiuni se aseamănă în oarecare măsură cu desfăşurarea tonală din epocile următoare, cu deosebirea că nu ascultă de aceleaşi cerinţe.

Finalele pe care au loc încheierile în modurile polifonice s-ar părea că depind de anumite preferinţe oarecum specifice fiecăruia dintre aceste moduri. Reproducem după Jeppesen (*op. cit.*, pag. 63), un tabel al acestor încheieri :

	încheieri frecvente	*încheieri mai puţin frecvente*	*încheieri rare*
doric	re, la, fa	sol, do	mi
frigic	mi, la, sol	re, do	fa
mixolidic	sol, re, do	la	fa, mi
eolic	la, re, do	sol, fa	mi
ionic	do, sol, la	re	la, mi

[1] Unii autori (Bárdos, Eisikovits) numesc acest fenomen „modulaţie intermodală."

[2] Abundenţa de acorduri autonome, constînd din sunete uneori alterate alteori nealterate, produce numeroase cazuri de falsă relaţie, fenomen care — spre deosebire de armonia tonală — este caracteristic polifoniei modale.

Scanned with OKEN Scanner

Redăm în mod comparativ planul de desfăşurare modală a unui imn de Palestrina şi planul de desfăşurare tonală a unui preludiu mic de Bach :

Palestrina : *Tu nobis dona fontem lacrymarum*

do — sol — re — sol — do — fa — do — re — la

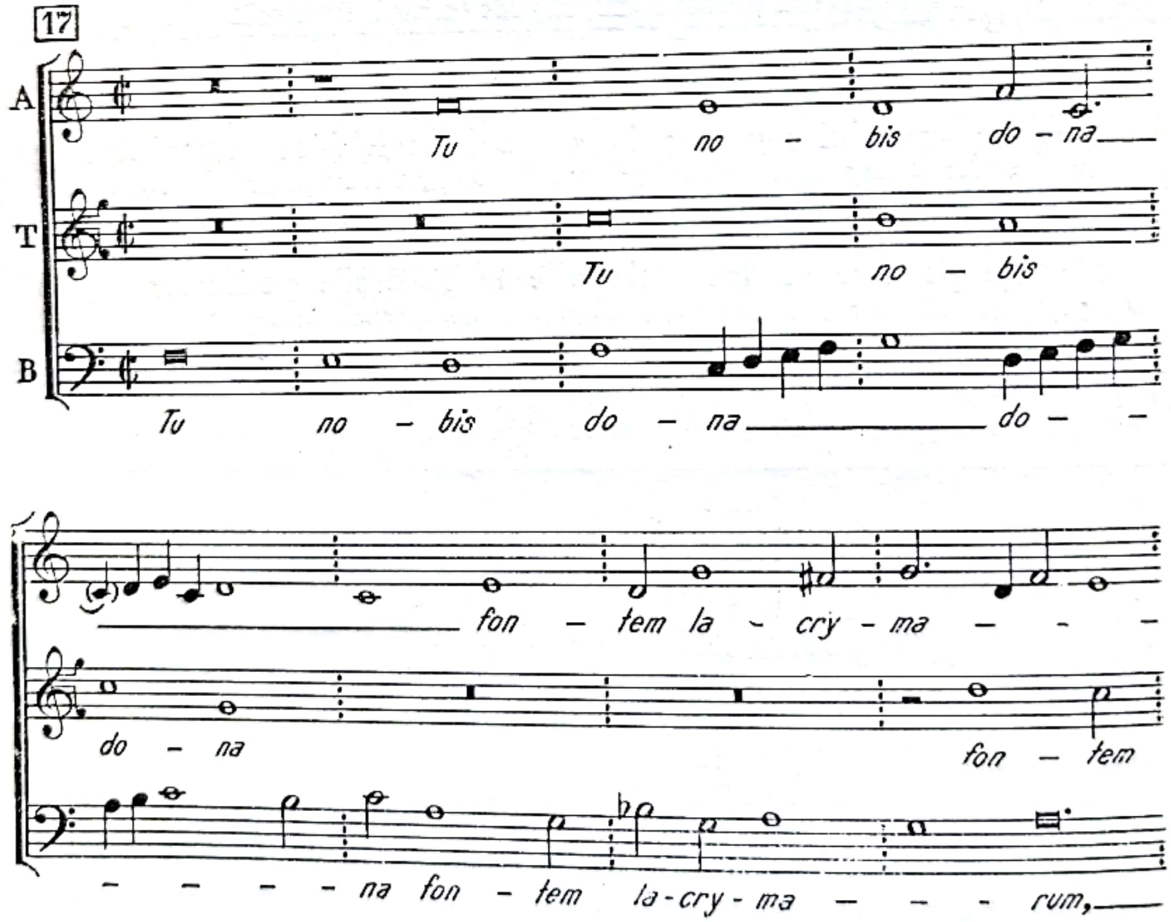
Bach : „Preludiul Nr. 5" din *12 Preludii mici*

Mi — Si — do — Mi — Si
T ——————————D

Si — Mi — La — fa — Mi
D——T——S————T

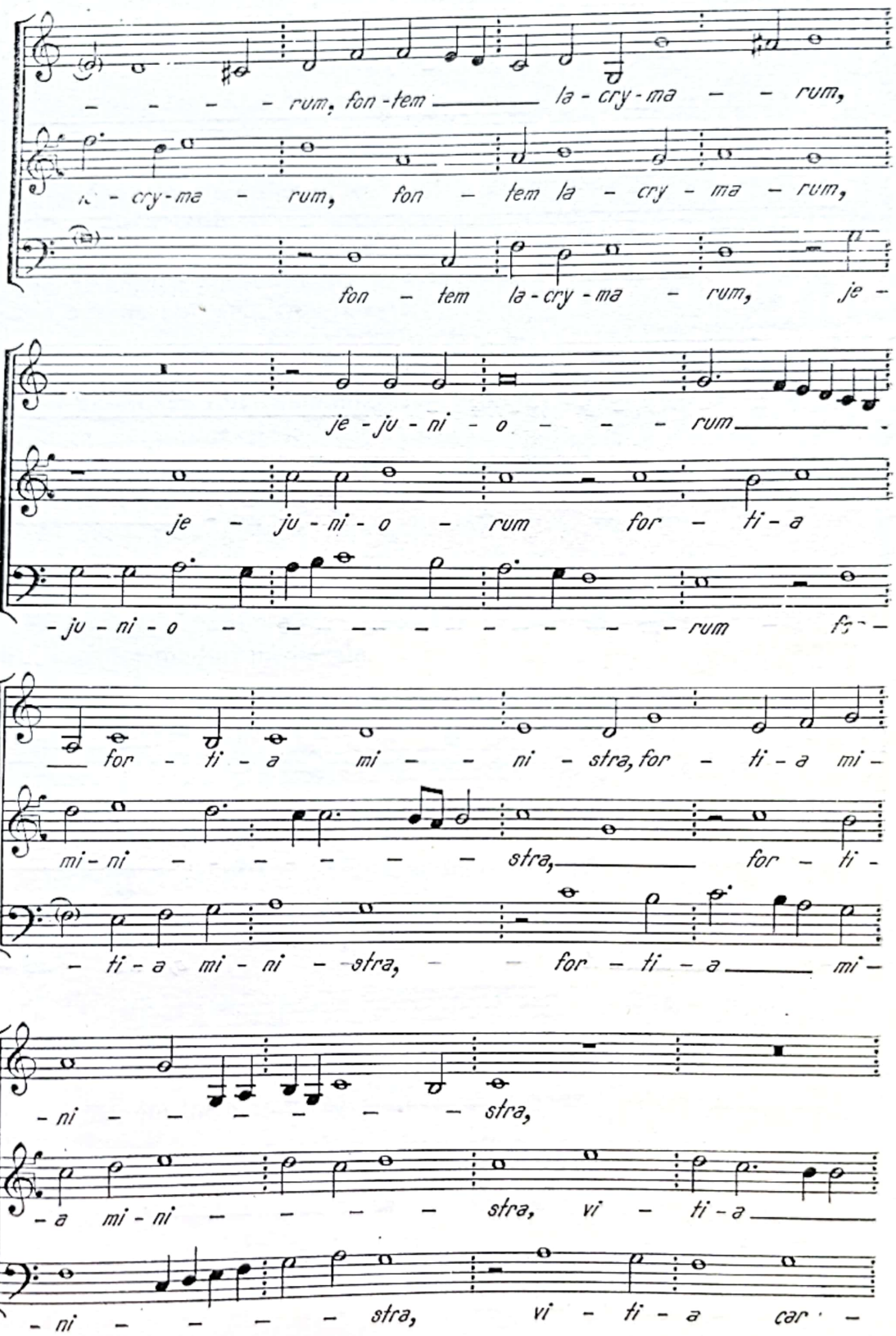
Pe cîtă vreme la Palestrina planul desfăşurării modale are un caracter static, fără vreo finalitate arhitectonică, ci cu o funcţie coloristică pentru obţinerea unei mai mari varietăţi, planul desfăşurării tonale la Bach reprezintă o continuă evoluţie, dinamizată de elementul funcţional şi cu rol în organizarea morfologică. [1]

Palestrina : **Imnul „Tu nobis dona fontem lacrymarum"**

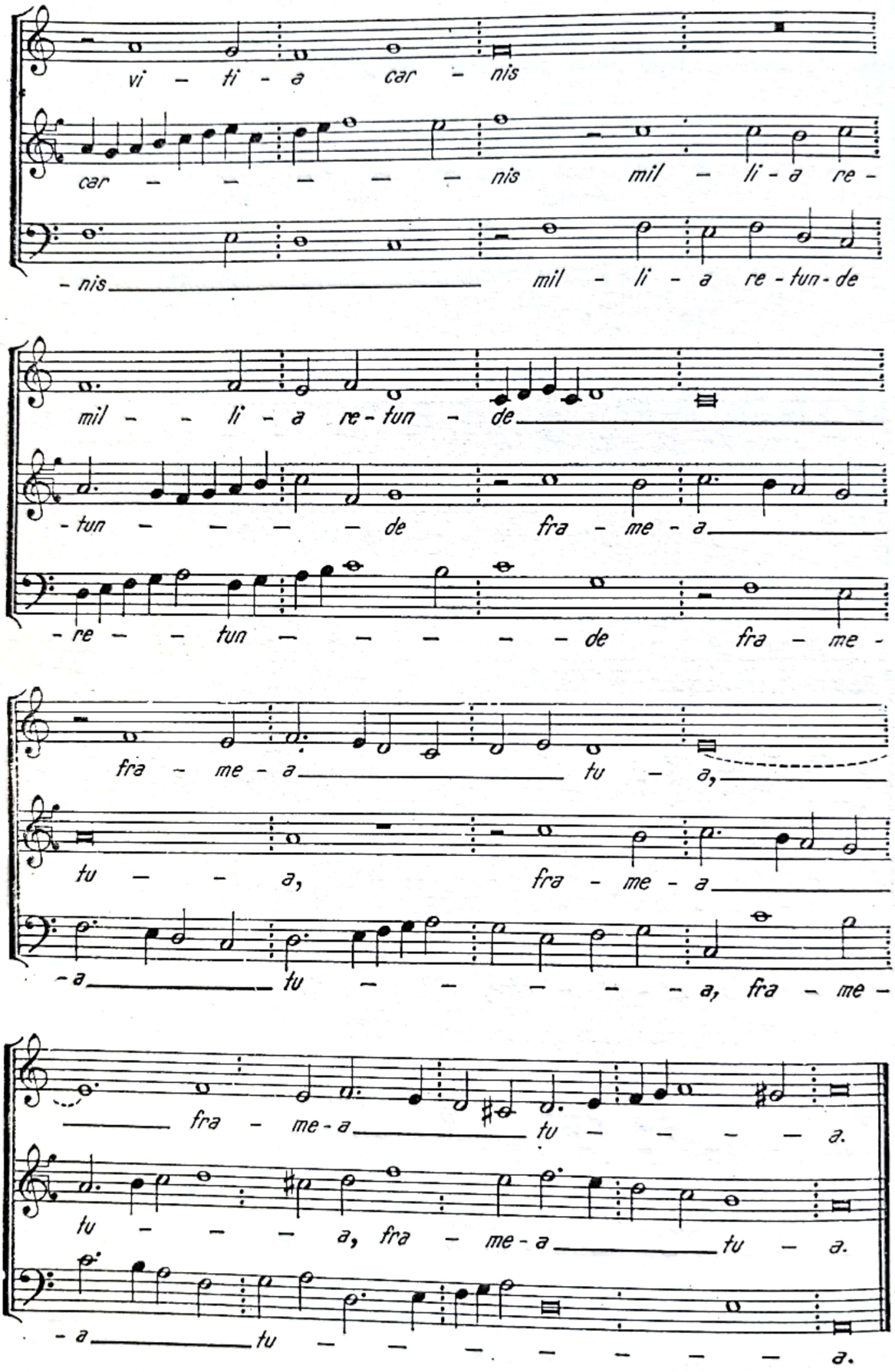


[1] M. Eisikovits : *Introducere în polifonia Barocului*, Cluj, 1970, pag. 188.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

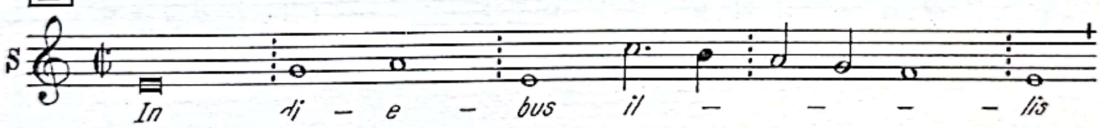
Toate aceste date ne arată complexitatea şi bogăţia la care au ajuns modurile în urma integrării lor în structura contrapunctică. Faptul se explică prin însumarea unor însuşiri ale vechilor moduri monodice cu noile atribute polifonice, care fac să se întîlnească într-o ţesătură comună relaţii bazate pe autonomia elementelor componente, cu relaţii constînd în atracţia fermă a acestora. Modurile polifonice, fără îndoială, nu constituie decît o etapă de tranziţie între orizontalitatea monodică şi verticalitatea tonal-funcţională. Această etapă este însă plină de interes, deoarece îşi trage seva, atît din bunurile trecutului cît şi din înnoirile în plină evoluţie. Datorită acestor însuşiri, modurile polifonice au putut servi drept suport pentru acea culminaţie a artei muzicale care a fost polifonia vocală a Renaşterii.

Ca orice apogeu, acest stadiu conţine însă şi germenii unui ulterior declin. Alteraţiile cu funcţii de sensibile şi relaţiile acordice obligatorii, după cum am arătat, au dus la anihilarea unor formule melodice specifice, la uniformizarea modurilor şi la schematizarea legăturilor verticale, ceea ce înseamnă un regres sub aspect modal-linear, dar, desigur, un pas înainte în consolidarea noului cadru al artei muzicale : armonia funcţională.

Melodia palestriniană cuprinde, alături de trăsăturile modurilor monodice, toate transformările survenite în procesul de îmbogăţire a modurilor polifonice.

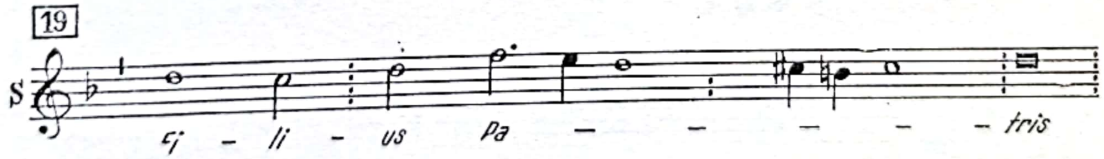
Vom întîlni astfel fraze melodice palestriniene care se desfăşoară în cadrul vechilor moduri medievale.

18



Încheierile de fraze vor apărea însă cel mai des prin finală precedată de sensibilă.

19



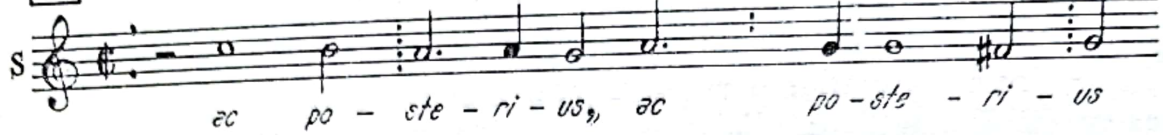
Se mai întîlnesc fraze care nu se termină pe finală, ci pe o altă treaptă a modului :

20

Scanned with OKEN Scanner

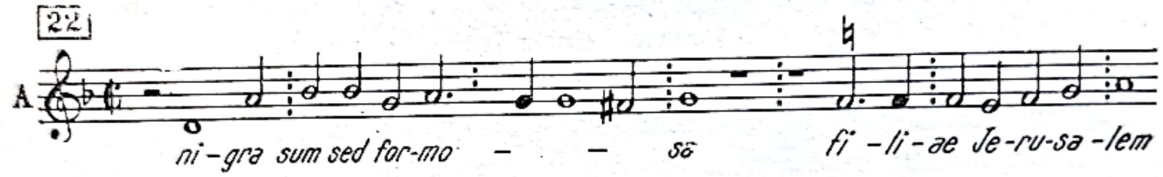
De cele mai multe ori însă, cadența pe o altă treaptă a modului se face cu ajutorul sensibilei.

21



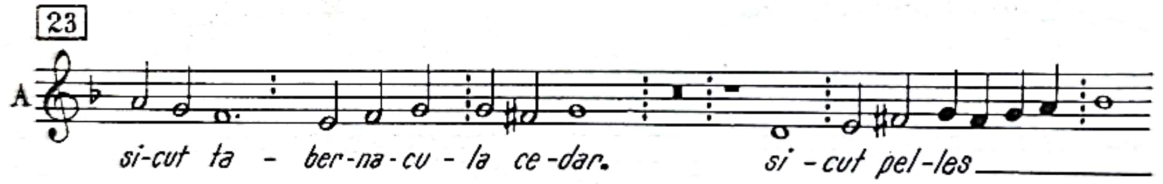
Cadența cu sensibilă constituie de obicei un fenomen cu totul trecător, linia melodică desfășurîndu-se în continuare în modul inițial :

22



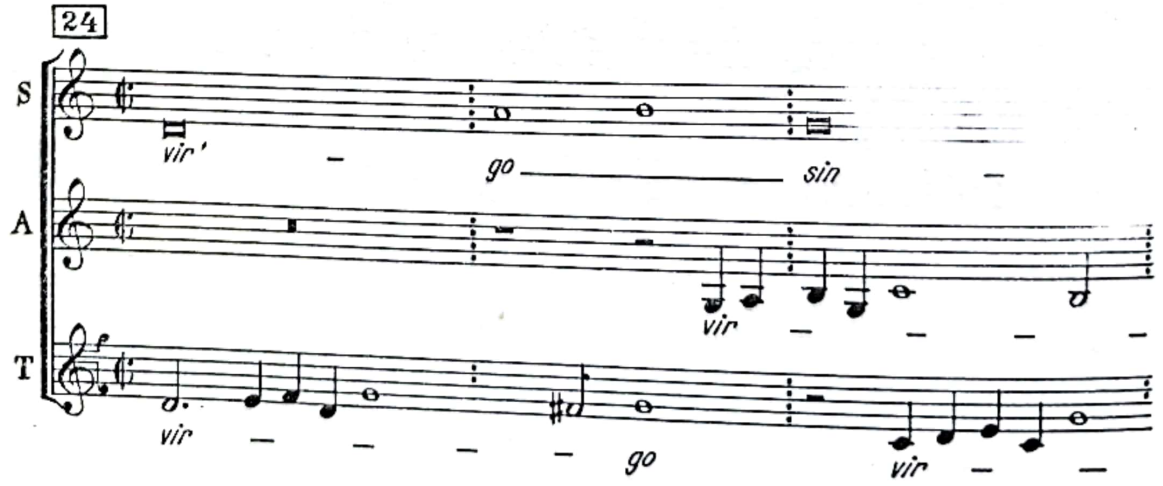
Uneori însă, cadența cu sensibilă impune, pe o durată mai mult sau mai puțin lungă, o nouă finală.

23

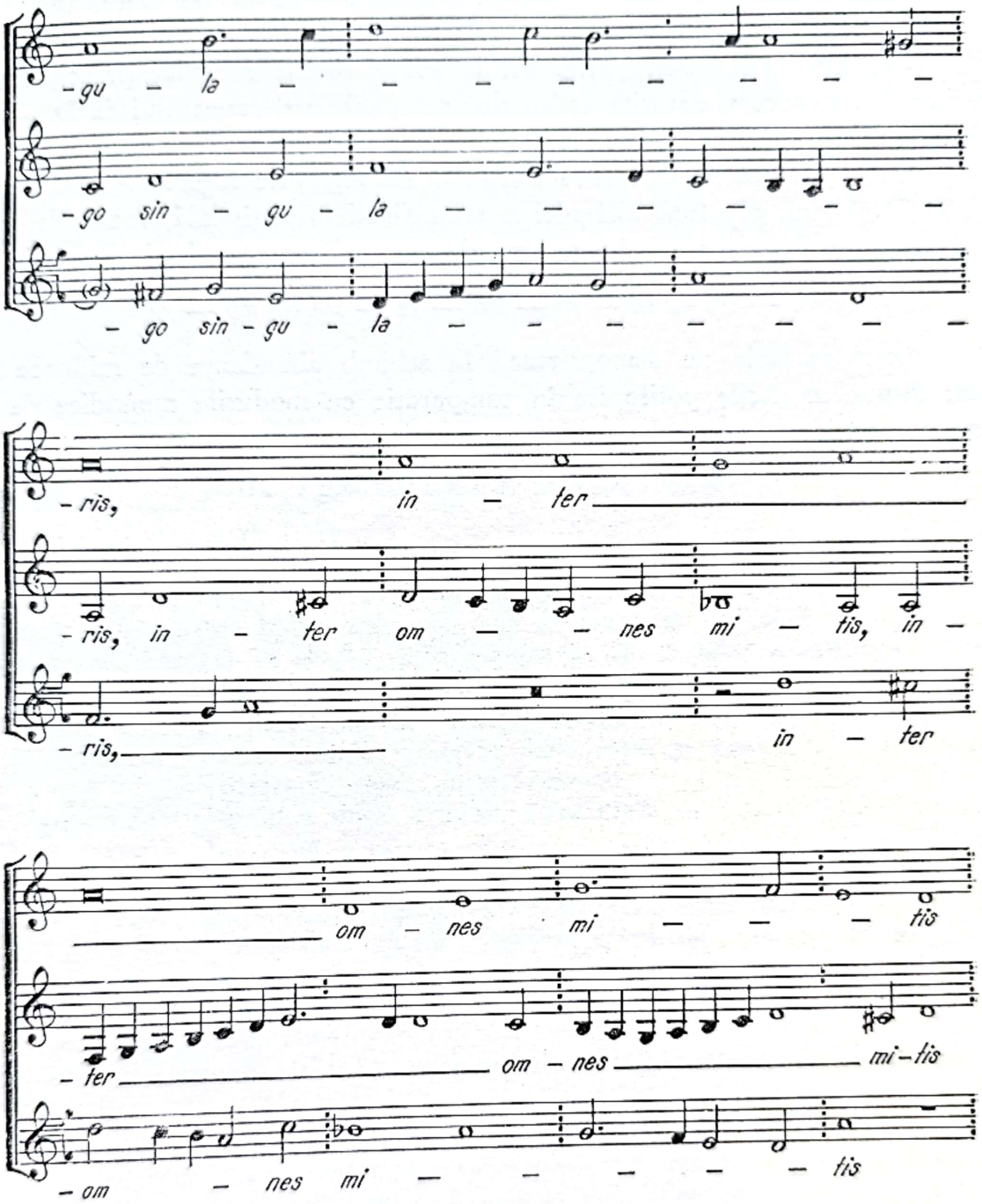


Lărgirea modului, datorită sensibilelor și mobilității notei *si* la diverse voci din cadrul țesăturii polifonice, oferă largi posibilități de desfășurare, atît pe plan orizontal cît și vertical.

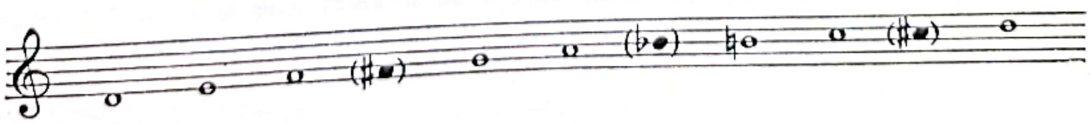
24



Scanned with OKEN Scanner



În acest exemplu, în cursul a numai două fraze melodice, modul doric dispune la toate trei vocile de următoarele 11 sunete :



Scanned with OKEN Scanner

Linia melodică a vocii a treia le utilizează aproape pe toate, adică 10 sunete, vocea a doua 9 sunete, iar întîia 8 sunete.

Din punct de vedere armonic, în afara finalei modului principal *re*, se impun pe parcurs, datorită cadenţelor cu sensibile şi raportului de D — T, finalele *sol* şi *la*.

Cadenţarea pe finalele *re*, *sol* şi *la* în modul doric sugerează succesiunea T. S. D. Ea nu are însă aici nici o semnificaţie funcţională, lucru de care ne putem da seama dacă luăm în considerare desfăşurarea piesei în totalitate.

re — sol — la — re — do — re — sol — do — re

Acest exemplu ne demonstrează în schimb abundenţa de mijloace de care dispun modurile polifonice în comparaţie cu modurile monodice de la care au pornit.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul V

INTERVALELE MELODICE

În stilul palestrinian, intervalele melodice sînt tratate cu o deosebită severitate, fiindu-le impuse restricţii, atît în privinţa utilizării cît şi a succesiunii lor. Aceasta în scopul de a asigura pe de o parte *diatonismul* liniei melodice, iar pe de alta o maximă *vocalitate* a ei [1].

Intervalele utilizate în melodica palestriniană :

ascendent : secunda mică şi mare, terţa mică şi mare, cvarta şi cvinta perfectă, sexta mică, octava.

descendent : secunda mică şi mare, terţa mică şi mare, cvarta şi cvinta perfectă, octava.

Intervale neutilizate :

ascendent : sexta mare, septima mică şi mare, intervalele peste octavă, intervalele mărite şi micşorate, semitonurile cromatice.

descendent : sexta mică şi mare, septima mică şi mare, intervalele peste octavă, intervalele mărite şi micşorate, semitonurile cromatice.

Prin succesiunea diferitelor intervale, linia melodică se desfăşoară atît în *mişcare treptată* cît şi în *salturi* [2]. În melodia palestriniană, ca şi în

---

[1] „...niciodată nu s-au compus părţi vocale corale mai frumoase şi mai uşor de cîntat ca în jumătatea a doua a secolului XVI, ilustrate prin Palestrina şi contemporanii săi" (M. Negrea : *Tratat de contrapunct şi fugă*, Bucureşti, 1956, pag. 8).

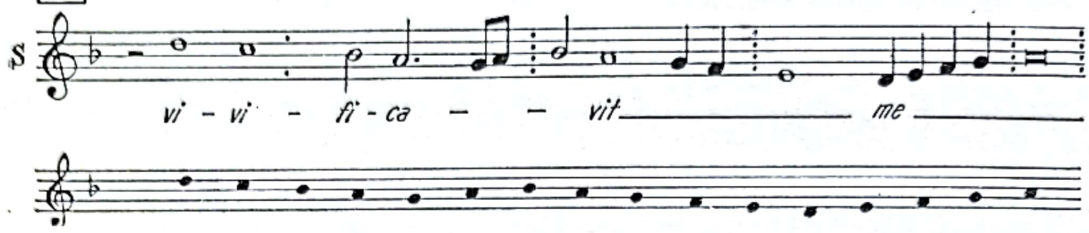
[2] L. Mazel utilizează în locul denumirii de „mişcare treptată" noţiunea mai cuprinzătoare de „mişcare continuă", conţinînd intervalele melodice de primă (repetarea sunetului), secundă şi terţă. Încadrarea terţei în această mişcare ar fi justificată nu numai prin întinderea ei redusă, ci şi prin calitatea de treaptă alăturată în sistemul pentatonic (L. Mazel : *Despre melodie*, Moscova, 1952).

Scanned with OKEN Scanner

cea gregoriană, prin excelență vocale, predomină mișcarea treptată, constînd din succesiuni de trepte alăturate (secunde mari și mici diatonice) [1].

Uneori fraze întregi pot fi construite prin mers treptat.

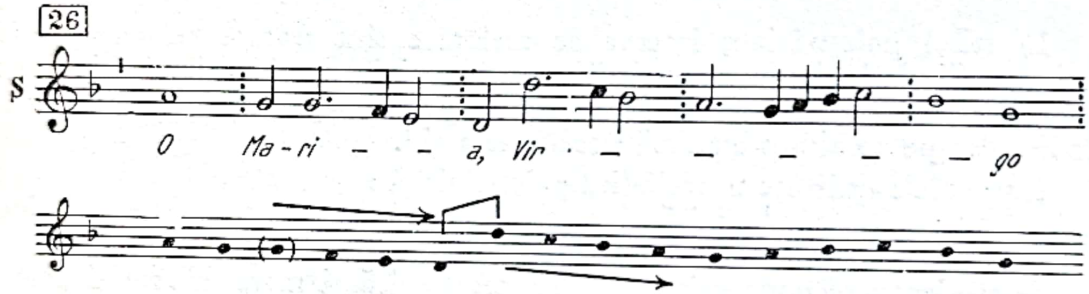
25



Salturile apar numai din loc în loc în cadrul mișcării treptate. Pentru a nu tulbura echilibrul liniei melodice, saltul necesită o tratare deosebită, cu atît mai severă cu cît saltul este mai mare, deci perturbația produsă mai însemnată. Saltul simplu este pregătit prin mișcare treptată contrară direcției sale, urmînd a fi rezolvat tot prin mișcare treptată contrară.

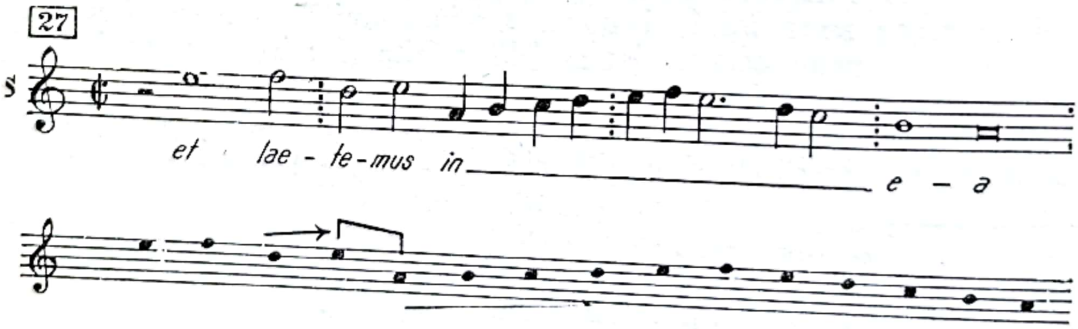
Cel mai des întîlnit este saltul ascendent, producînd un moment de încordare în cadrul liniei melodice.

26



Saltul descendent apărut în cadrul mersului melodic treptat, mai rar întîlnit decît cel ascendent, imprimă ulterior liniei melodice un puternic avînt ascendent.

27

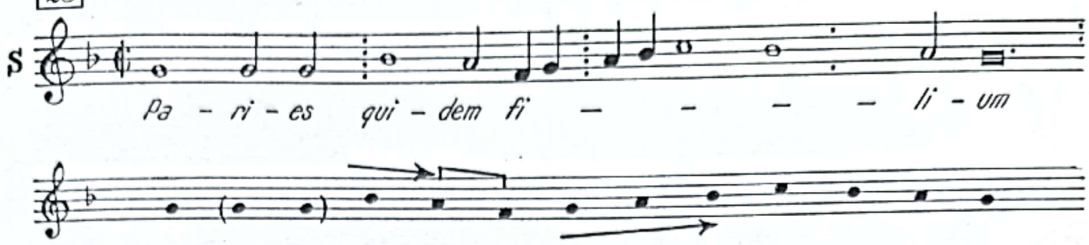


În cazul salturilor mai mici (cvarta și mai ales terța), pregătirea sau rezolvarea pot lipsi, fiind suficientă numai una dintre ele.

[1] W. Apel: *Gregorian chant*, Bloomington Indiana University Presse, 1958, pag. 247.

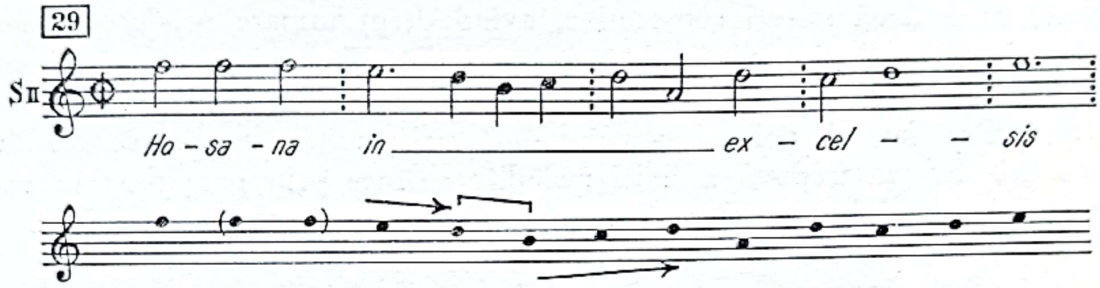
Scanned with OKEN Scanner

28



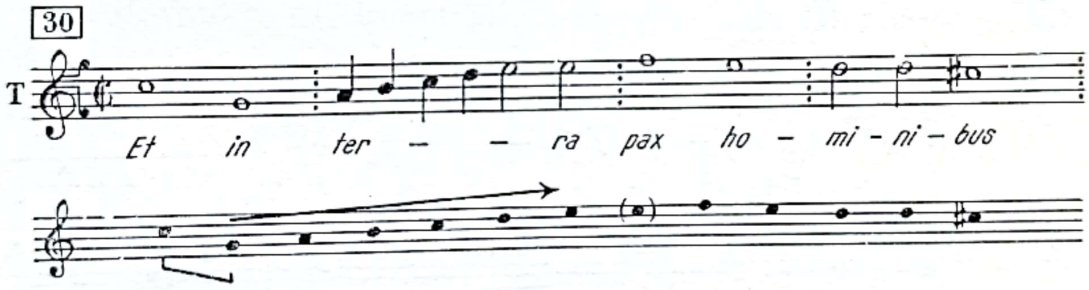
Terţa coborîtoare în direcţia mişcării treptate precedente, deci nepregătită, dar rezolvată prin mişcare treptată contrară, constituie chiar o figură melodică frecvent utilizată în această epocă (cambiata).

29



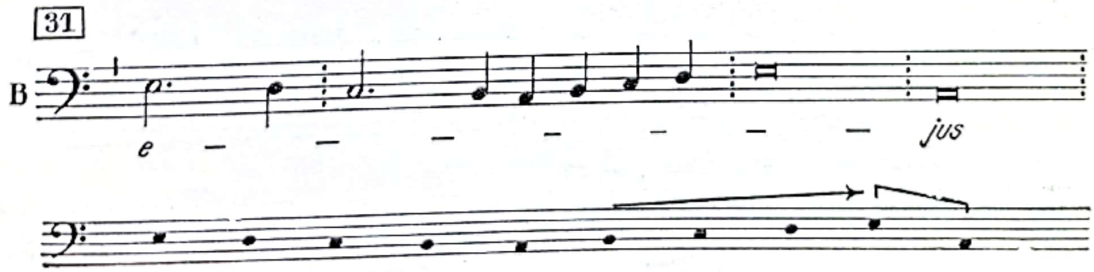
Saltul poate fi situat nu numai în mijlocul frazei melodice, ci şi la începutul ei. Într-un asemenea caz el nu poate fi pregătit, dar este rezolvat prin mişcare treptată contrară.

30



La sfîrşitul frazelor melodice, saltul se întîlneşte mai ales în vocea basului. Este vorba în special de saltul de la treapta V la I (cvartă ascendentă sau cvintă descendentă), din cadrul cadenţelor autentice.

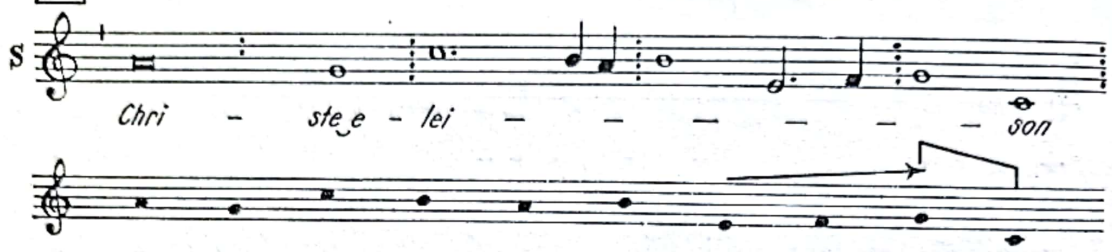
31



Scanned with OKEN Scanner

Mai rar asemenea încheieri pot apărea şi la alte voci. În general, în cazul saltului situat la sfîrşitul frazei melodice, se acordă atenţie pregătirii prin mişcare treptată contrară, deoarece rezolvarea nu mai are loc.

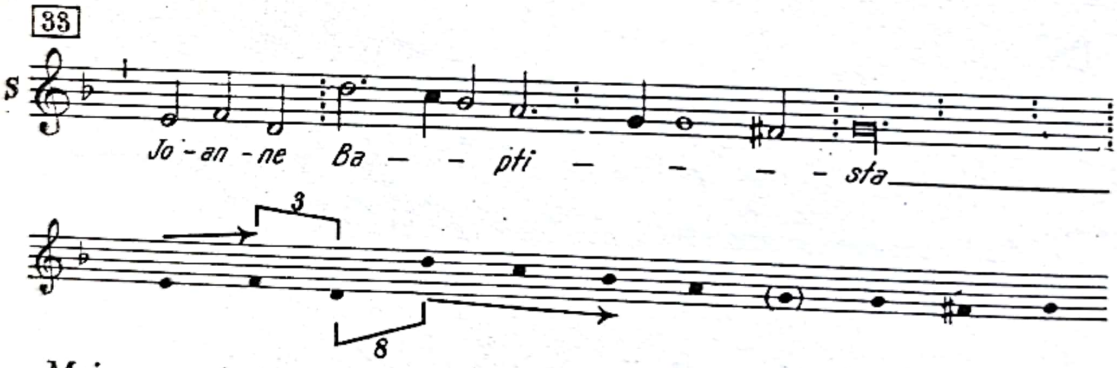
32



În afara saltului simplu, melodia palestriniană mai cunoaşte şi succesiunea a două salturi consecutive, avînd drept urmare producerea unei tensiuni remarcabile în interiorul curbei melodice. De obicei cele două salturi au o direcţie contrară. Ele se echilibrează reciproc, primul declanşîndu-l pe al doilea iar al doilea compensîndu-l pe primul. Încadrarea saltului dublu în mişcarea treptată a liniei melodice se face prin pregătirea în sens contrar a primului salt, şi rezolvarea, tot în sens contrar, a celui de al doilea.

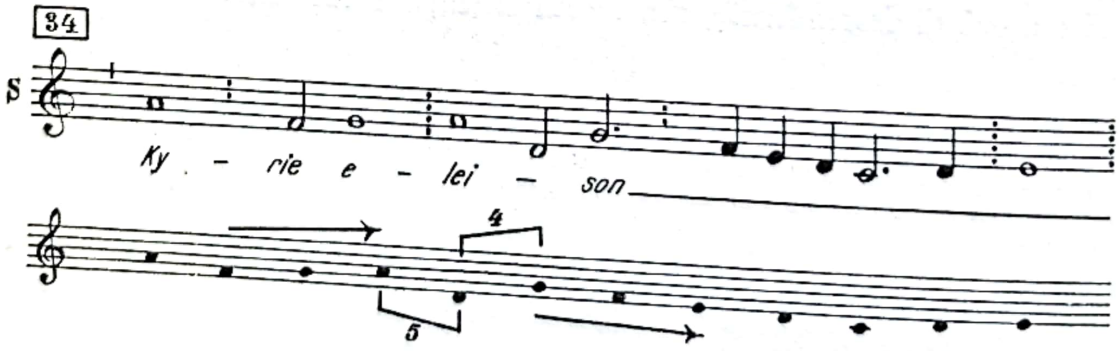
În acest complex, locul principal îl ocupă mai ales saltul ascendent, datorită importanţei sale în construcţia liniei melodice. El este precedat de cel descendent, de obicei de amplitudine mai redusă, care are rolul de a-i pregăti apariţia.

33



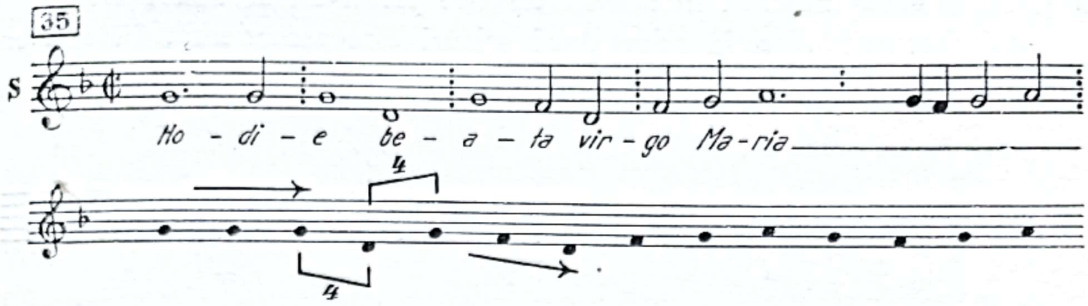
Mai rar, saltul pregătitor descendent poate fi mai mare decît cel ascendent.

34



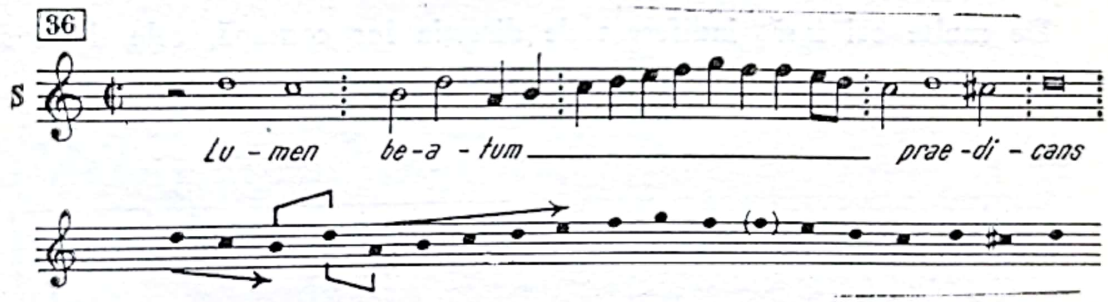
Scanned with OKEN Scanner

Uneori cele două salturi pot fi egale.



De fapt, o asemenea mişcare constă în părăsirea şi reîntoarcerea la acelaşi sunet, descriind o figură melodică asemănătoare, dar amplificată, a notei de schimb inferioare.

După cum am arătat, saltul ascendent este de obicei cel care constituie punctul central al combinaţiei de două salturi contrare. Situaţia inversă cu saltul descendent ca element principal, pregătit de cel ascendent, survine mult mai rar [1].



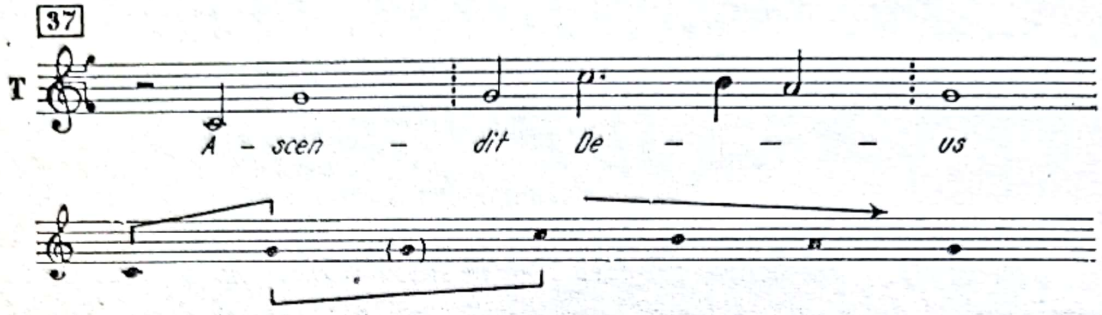
O perturbaţie mai pronunţată în echilibrul liniei melodice decît cea produsă prin saltul dublu contrar are loc în cazul saltului dublu în aceeaşi direcţie. Acesta reprezintă o eventualitate mai rară şi este adus cu multă precauţie. Aici nu mai este suficientă compensarea intervalică în scopul menţinerii echilibrului melodic, ci se recurge adeseori şi la sprijinul duratei

[1] Vezi cap. IX : „Configuraţia generală a melodiei palestriniene".

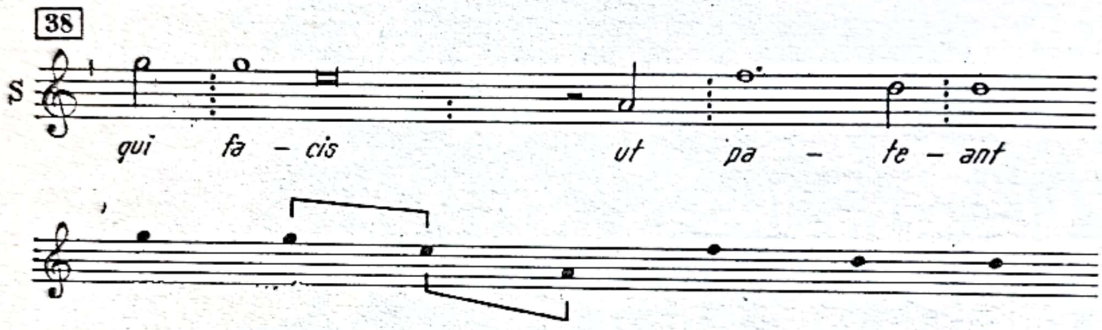
Scanned with OKEN Scanner

sunetelor. Duratele mari oferă puncte stabile care permit realizarea unui salt şi continuarea mişcării în aceeaşi direcţie printr-un al doilea salt.

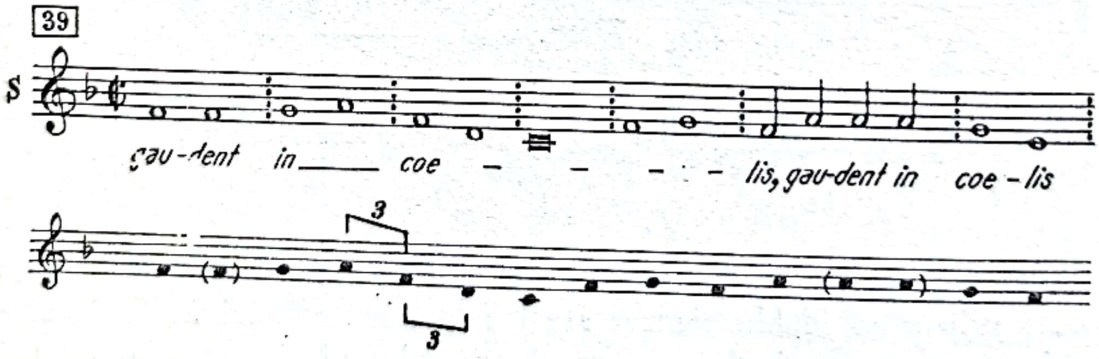
Mai frecvent, direcţia celor două salturi este ascendentă. În asemenea cazuri, primul salt este de obicei mai mare.



Cînd ele au o direcţie descendentă situaţia se inversează.



De multe ori însă, indiferent de direcţia lor comună, cele două salturi sînt egale.

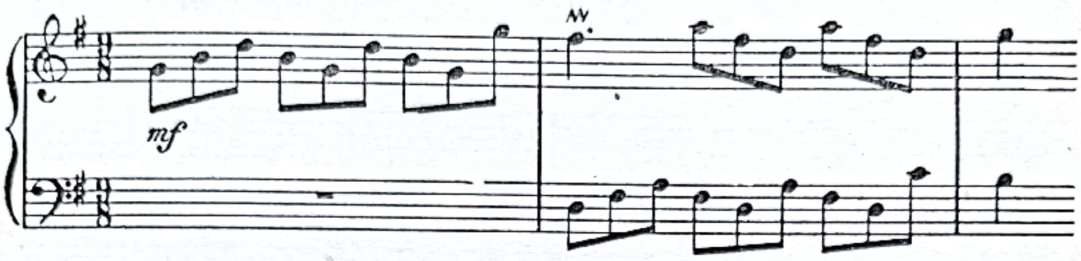


Saltul dublu în general, şi în special cel în aceeaşi direcţie, determină apariţia în cadrul liniei melodice a conturului unui arpegiu. Fenomenul, deşi în aparenţă asemănător, este în realitate cu totul deosebit de cel din armonia funcţională, atît ca frecvenţă cît şi ca semnificaţie.

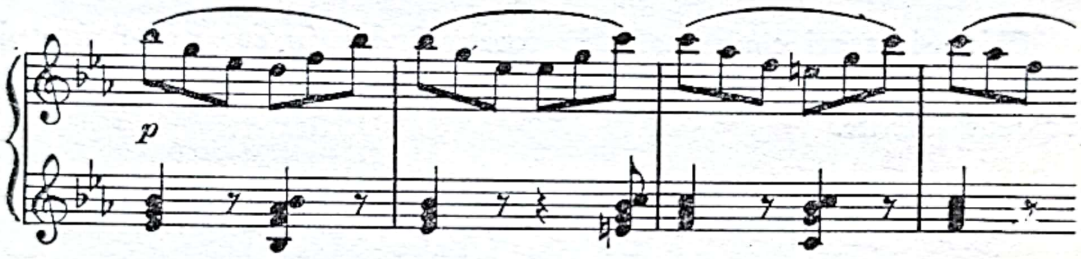
Scanned with OKEN Scanner

În armonia tonal-funcțională, acordul constituie un factor de organizare a liniei melodice.

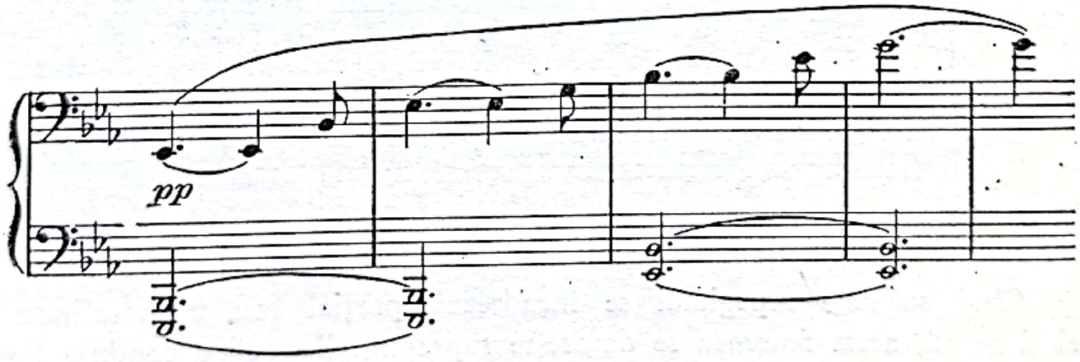
Bach : Invenţiuni la două voci (nr. 10)



Beethoven : Sonata pentru pian, op. 81 a



Wagner : Rheingold (Preludiu) [1]



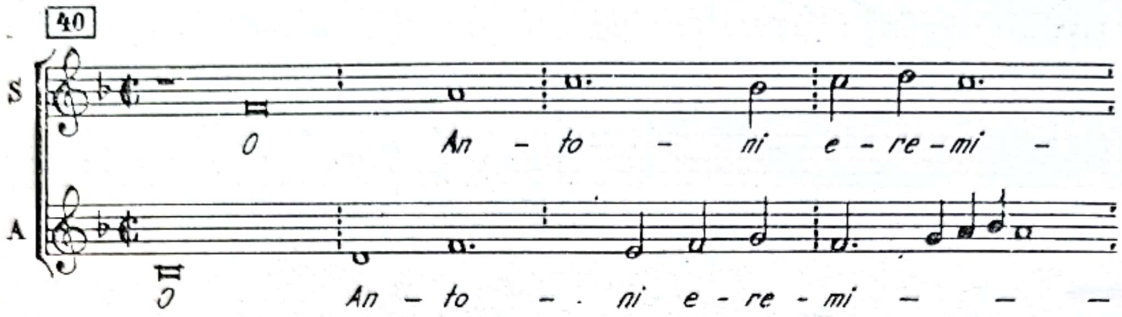
Acordurile, deşi utilizate din plin în polifonia Renaşterii, nu participă la determinarea succesiunii sunetelor din cadrul liniei melodice. Faptul se explică prin aceea că ele nu constituie un fenomen structural originar, ci

[1] Klavierauszug, Universal Edition, Wien — Leipzig, pag. 1.

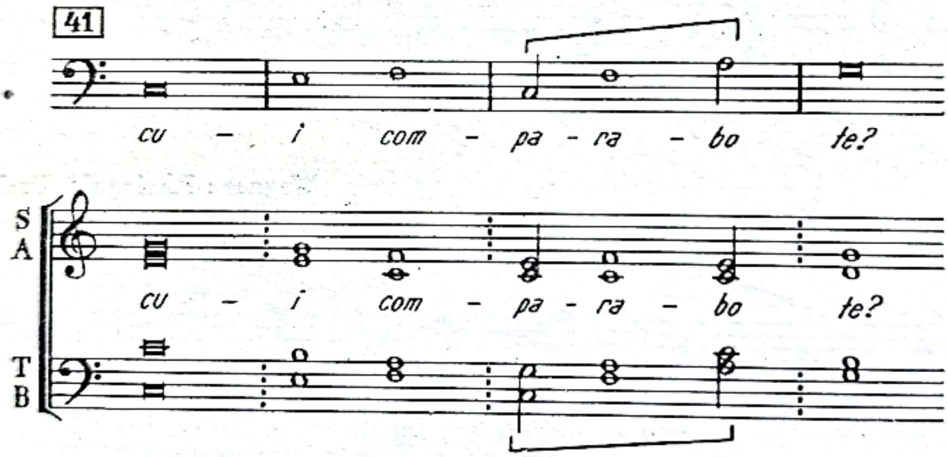
Scanned with OKEN Scanner

provin în mod secundar din combinarea intervalelor armonice consonante obținute prin suprapunerea liniilor melodice [1].

Caracterul linear al arpegiului din melodica palestriniană este cît se poate de evident dacă melodia se situează în țesătura polifonică.



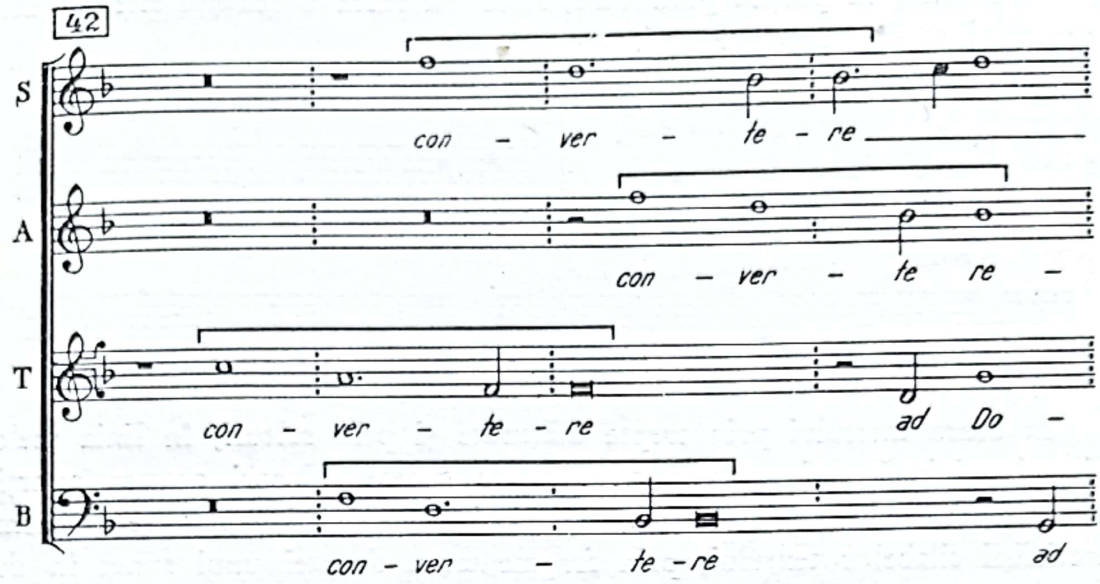
Chiar și atunci cînd se află în vocea basului, în episoadele armonice, arpegiul păstrează autonomia sunetelor constitutive, care vor fi încadrate în acorduri diferite.



Cînd sunetele arpegiului se încadrează parțial sau în totalitate în același acord, acest fenomen se datorește suprapunerii vocilor conduse linear și nu unei prefigurări acordice a arpegiului.

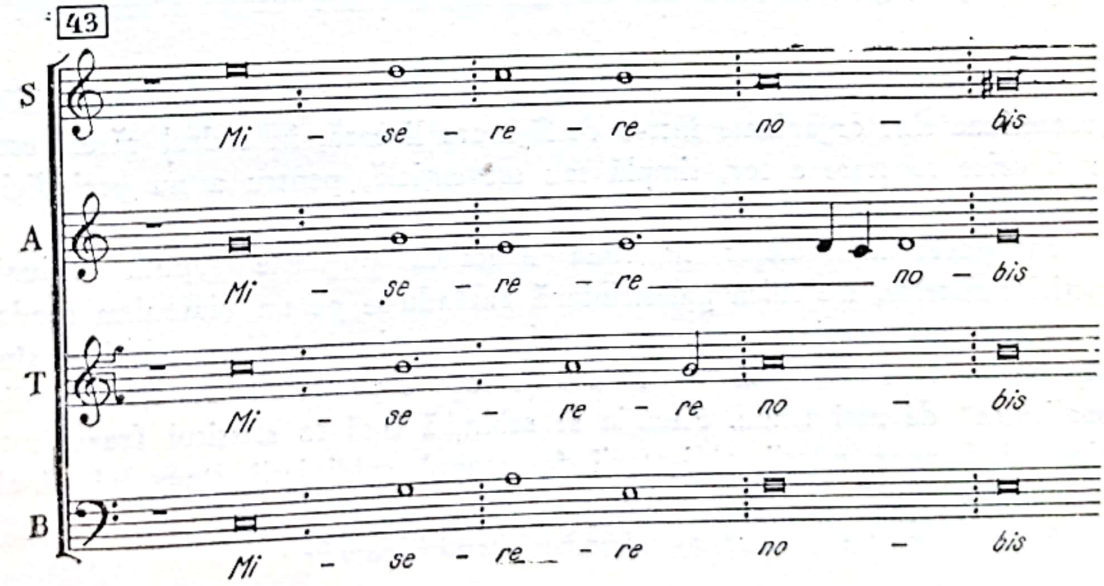
[1] J. Chailley utilizează pentru polifonia modală denumirea de polifonie de consonanță, deoarece ea se bazează pe simpla suprapunere de intervale consonante, spre deosebire de armonia tonal-funcțională, pe care o numește armonie de rezonanță și care are la bază acordul, rezultînd din rezonanța unui sunet fundamental. (J. Chailley : *Essai sur les structures mélodiques*. Rev. de Musicologie, Paris, vol. XLIV, Dec. 1959, pag. 139—175.

Scanned with OKEN Scanner



Deci arpegiul în melodica palestriniană nu are decît semnificaţia succesiunii a două salturi, fiind cu totul străin de rolul de organizator al liniei melodice, pe care mai tîrziu i-l conferă concepţia armonică.

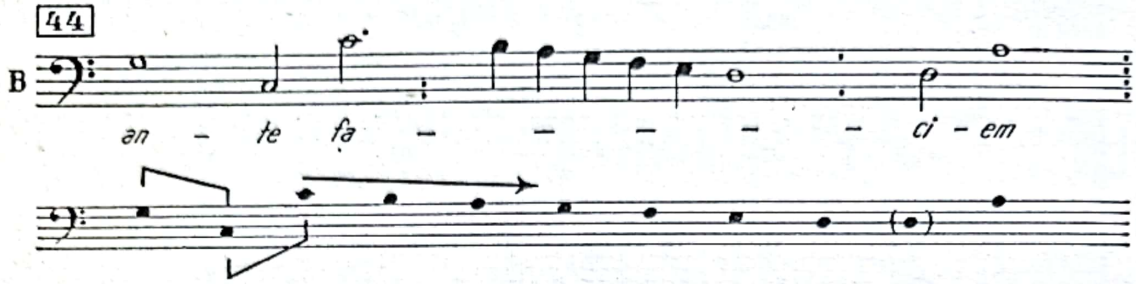
Din exemplele citate se poate vedea că în melodia palestriniană predomină mişcarea treptată, saltul fiind utilizat cu economie, în mijlocul, la începutul sau la sfîrşitul frazei melodice şi tratat cu multă atenţie. Linia colţuroasă, formată din multe salturi, nu este proprie acestei melodii. Cerinţa este valabilă pentru toate vocile ţesăturii palestriniene. Totuşi, linia basului constituie o excepţie, în special în părţile tratate armonic, unde predilecţia epocii pentru acordurile în stare directă obligă această voce la numeroase salturi. În asemenea cazuri însă, valorile mari de note sau prelungirea lor prin repetare fac conturul melodic al basului mai puţin sesisabil, pe primul plan impunîndu-se înlănţuirile acordurilor.



Scanned with OKEN Scanner

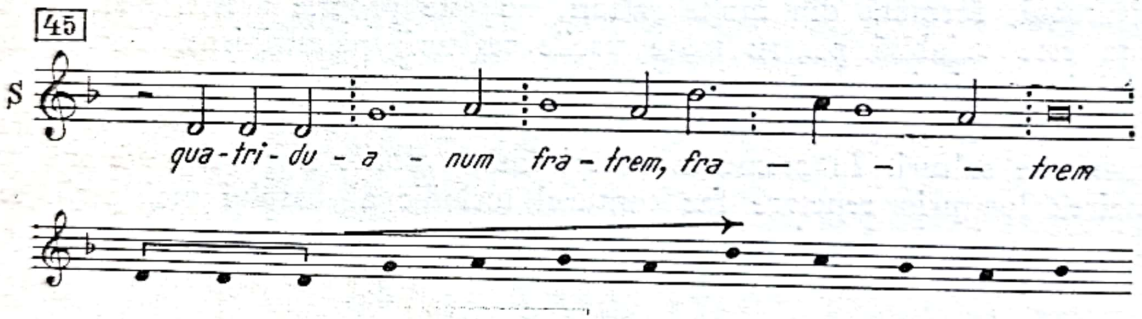
În schimb, în părţile polifonice, linia melodică a basului este tot atît de expresivă ca şi a celorlalte voci.

44



În afara mersului prin trepte alăturate şi prin salturi, în linia melodică palestriniană mai apar şi repetări de sunete. Uneori acestea aparţin unor formule melodice, cum este anticipaţia. Alteori iau naştere în urma repartizării silabelor textului, prin fragmentarea duratei unui sunet în durate mai mici. Reminiscenţă a vechiului recitativ monodic, repetarea sunetului constituie o modalitate de subliniere a lui şi în acelaşi timp un punct de sprijin în construcţia liniei melodice. În această privinţă, faţă de sunetul unic de durată lungă, repetarea aceluiaşi sunet produce o acumulare energetică ce impulsionează cu mai multă forţă desfăşurarea melodică.

45



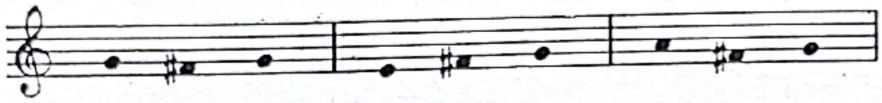
În ansamblul melodiei palestriniene, intervalele cu diversele modalităţi de succesiune sînt organizate într-o desfăşurare lineară, în cadrul căreia este evitată orice repetare a lor, simplă sau secvenţială, pentru a nu prejudicia continuitatea unui flux melodic în continuă devenire [1].

Integrarea intervalelor în linia melodică nu este supusă acţiunii atracţiei sunetelor, melodica palestriniană bazîndu-se pe un diatonism modal cu o totală autonomie a acestora. Sunetele constitutive ale modurilor sînt independente în succesiunea lor, fără a fi supuse polarităţii funcţionale din „tonalitatea" de mai tîrziu. Situaţia se schimbă însă la sfîrşitul frazei melodice, cînd apar relaţii obligatorii în scopul sublinierii sunetului final.

[1] Vezi cap. IX: „Configuraţia generală a melodiei palestriniene".

Scanned with OKEN Scanner

Încheierea frazei melodice palestriniene se face lin spre nota finală. Aceasta este atinsă în mod treptat, fie de sus în jos, fie de jos în sus. Atingerea treptată a sunetului final de jos în sus se realizează cu ajutorul sensibilei. La rîndul ei, sensibila este introdusă tot treptat, de obicei coborîtor, mai rar suitor, iar prin salt numai în mod excepţional, prin terţă coborîtoare [1].



Organizarea atît de minuţioasă a încheierii frazei melodice palestriniene prin succesiuni treptate se deosebeşte de cea a melodiei gregoriene, unde sunetul final era atins, atît treptat cît şi prin salt, iar rolul hotărîtor îl aveau anumite tipare melodice [2]. Severitatea conducerii melodiei palestriniene spre sunetul final este explicabilă prin faptul că momentul cadenţei conţine elementul funcţional, cu legături şi rezolvări obligatorii.

[1] Prin diverse ritmizări şi încadrări în structura verticală a cadenţei au luat naştere o serie întreagă de formule de încheiere (vezi cap. XI: „Formule melodice").

[2] A. Machabey: *Genèse de la tonalité musicale clasique. Masse*, Paris, 1955, pag. 173.

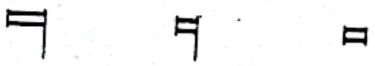
Scanned with OKEN Scanner

Capitolul VI

DURATA SUNETELOR

Melodia palestriniană este o *melodie mensurată,* formată din sunete de durate diferite. Durata centrală o constituie *minima* (doimea), care reprezintă unitatea de timp, avînd ca multipli duratele *semibrevis* şi *brevis,* corespunzătoare notei întregi şi valorii duble a acesteia, iar ca submultipli duratele *semiminima* şi *fusa,* corespunzătoare pătrimii şi optimii.

Duratele mai mari decît brevis şi anume : *longa,* valorînd cît 2 brevis, şi *maxima,* valorînd cît 2 longa, nu erau întrebuinţate decît în mod incidental.



În muzica mensurată, unitatea de timp denumită *tactus,* cu duratele ei proporţionale, s-a schimbat de-a lungul secolelor. Evoluţia a avut loc de la duratele mari spre cele mici. Astfel, după Schünemann, în prima perioadă a notaţiei mensurale (Ars antiqua), unitatea de timp era nota *brevis,* în Ars nova şi prima jumătate a secolului XV nota *semibrevis,* iar la sfîrşitul secolului XV şi în secolul XVI, adică în Renaştere, nota *minima* [1].

[1] G. Schünemann : *Geschichte des Dirigierens,* citat de K. Jeppesen în *Der Palestrina-Stil und die Dissonanz,* Breitkopf, u. Härtel, Leipzig, 1925, pag. 94—95.

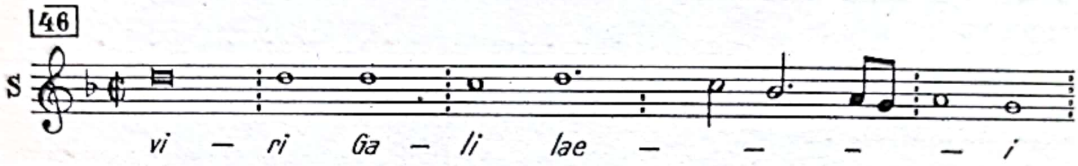
Scanned with OKEN Scanner

Evoluția a continuat și mai departe. Încă din secolul XVI, *semiminima* devine unitate de timp în muzica laică, generalizîndu-se apoi în secolele următoare. Denumită ulterior pătrime, ea a rămas pînă în zilele noastre unitatea de timp cea mai frecvent întrebuințată.

Prin urmare, în Renaștere muzica religioasă avea ca unitate de timp doimea, pe cînd muzica laică utiliza mai ales pătrimea. Redăm în mod comparativ cîte un fragment dintr-un motet și un madrigal de Palestrina.

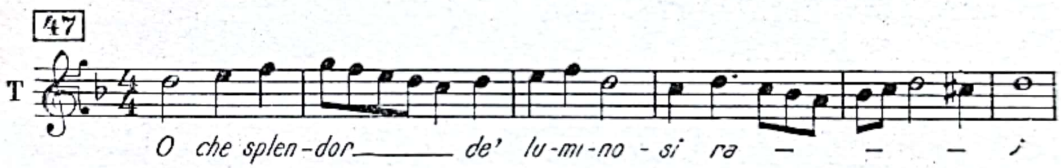
Motetul : *Viri Galilei*

Unitatea de timp = doimea



Madrigalul : O *che splendor*

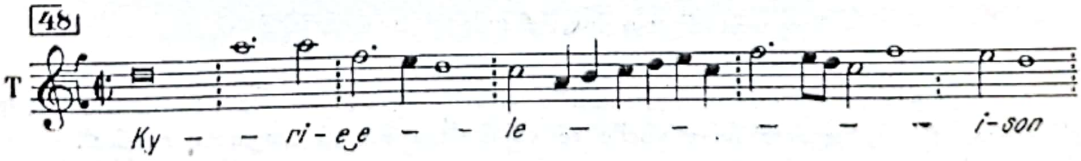
Unitatea de timp = pătrimea



În unele ediții moderne ale operei palestriniene, lucrările religioase sînt transcrise adeseori cu durate reduse, avînd și ele ca unitate de timp pătrimea. Reducerea la jumătate a duratelor originale este uneori notată la începutul partiturii prin 𝅗𝅥 = o , dar de cele mai multe ori această indicație lipsește.

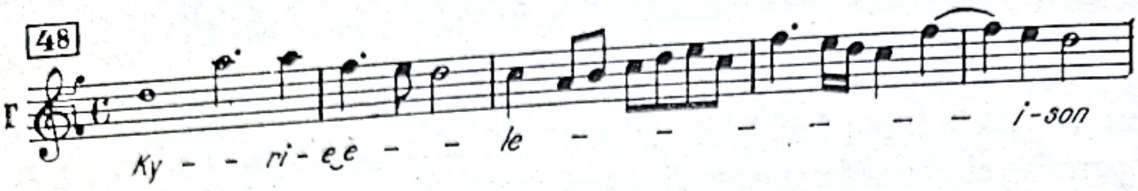
Redăm un fragment dintr-un motet de Palestrina cu durate originale, alături de transcrierea modernă a aceluiași motet.

cu durate originale :



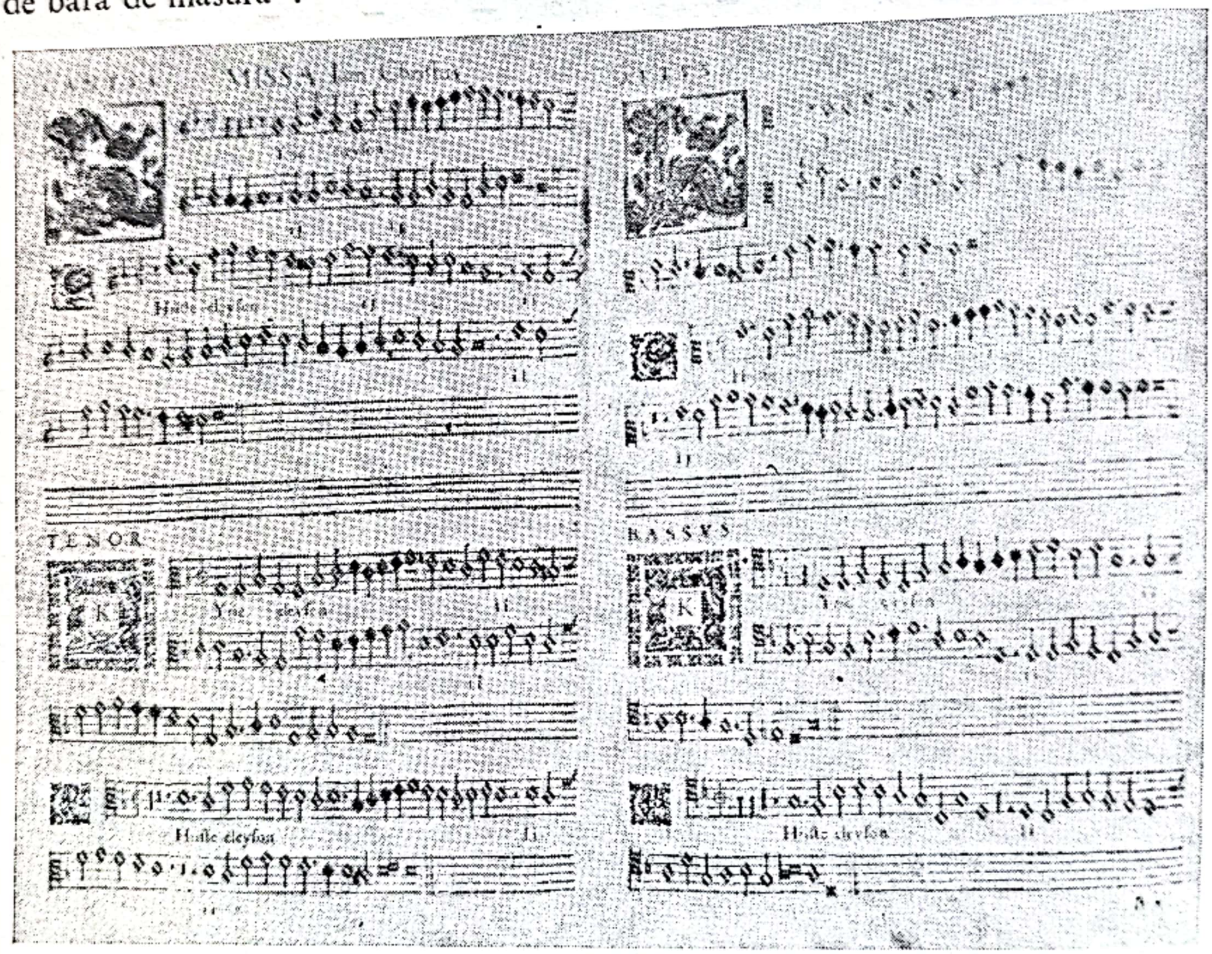
Scanned with OKEN Scanner

într-o transcripție modernă :



Regulile stilistice privind duratele notelor se referă la duratele originale ale muzicii religioase palestriniene, cu unitatea de timp doimea (minima). Ele nu pot fi aplicate la analiza transcrierilor moderne decît după o prealabilă echivalare a duratelor cu cele originale, printr-o dublare a lor.

În epoca Renașterii, textul muzical nu era împărțit în măsuri. Manuscrisele palestriniene, precum și lucrările tipărite în acest timp, sînt lipsite de bară de măsură [1].

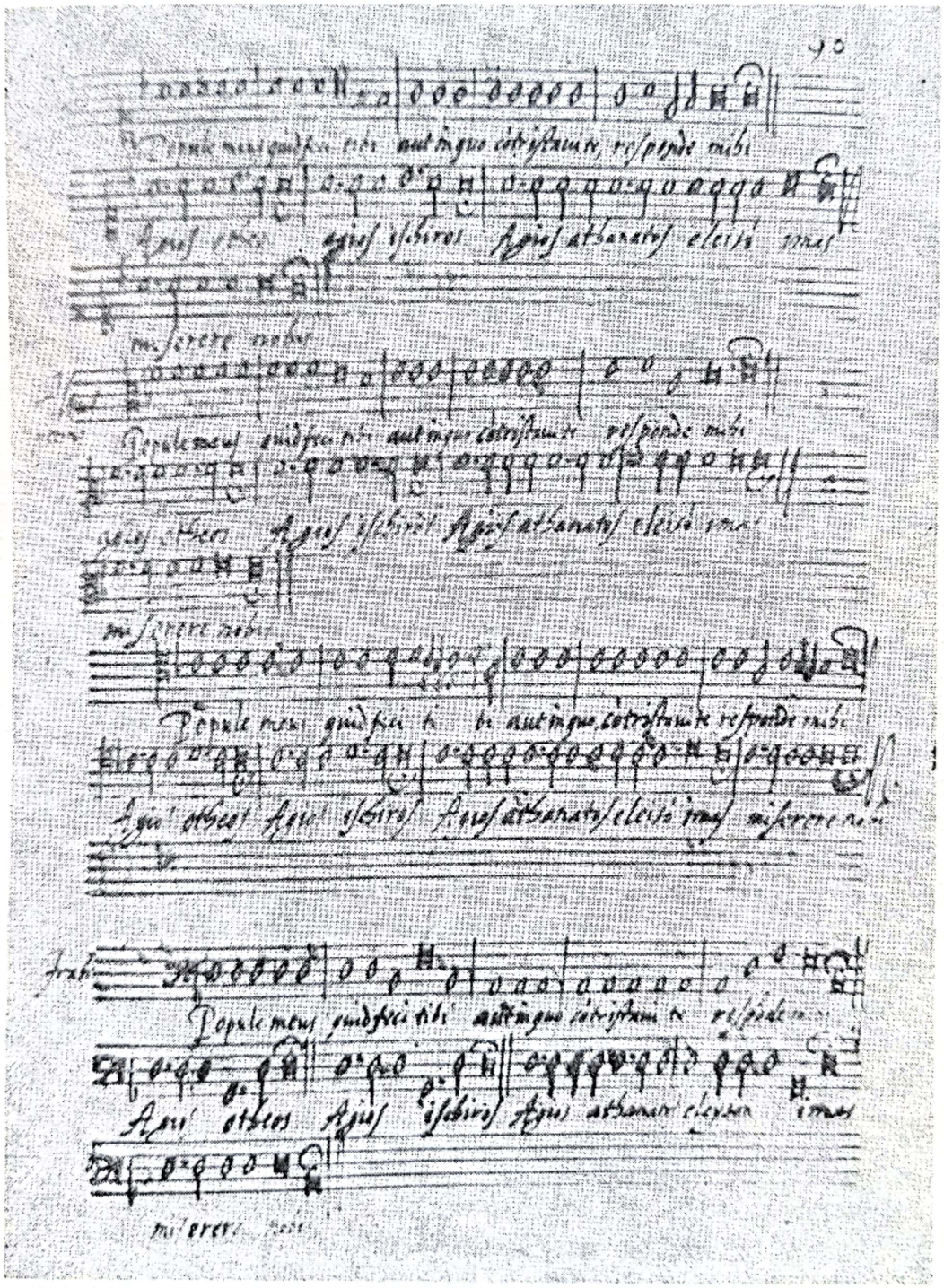


Fragment dintr-o lucrare palestriniană tipărită

[1] Lucrările erau tipărite în așa-numitele „cărți corale", în care pe cele două pagini deschise erau trecute separat toate vocile ce cuprindeau același fragment muzical.

Scanned with OKEN Scanner

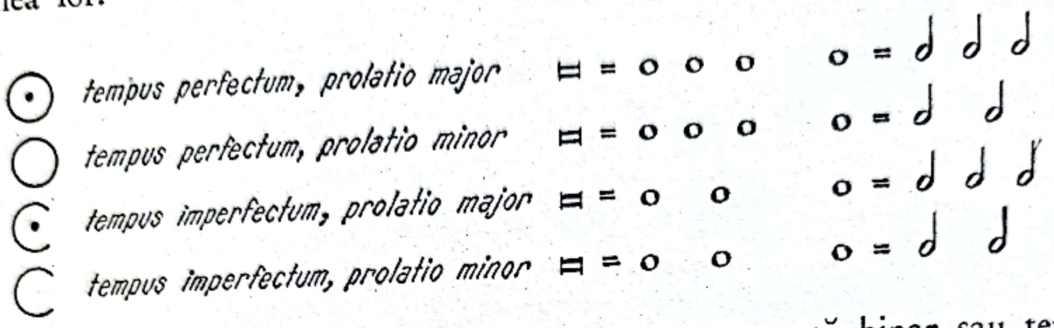
Barele inegal așezate din unele lucrări palestriniene cu structură omofonă nu constituie bare de măsură, ci sînt destinate delimitării unor fragmente legate de sensul textului literar.



Fragment dintr-un manuscris palestrinian.

Scanned with OKEN Scanner

Semnul grafic situat la începutul portativului, imediat după cheie, numit *signum*, avea rolul de a indica modul în care se efectua diviziunea duratelor la diferite nivele. Diviziunea notei brevis era definită prin termenul de *tempus* — şi anume tempus perfectum în cazul diviziunii ternare şi tempus imperfectum în cel al diviziunii binare. Mai intra în considerare şi diviziunea notei semibrevis, numită *prolatio*, care de asemenea putea fi ternară (prolatio major) sau binară (prolatio minor). Prin combinarea diverselor modalităţi, signum îmbrăca mai multe aspecte privind duratele, gruparea şi diviziunea lor.



În urma acestui proces, unitatea de timp era grupată binar sau ternar, după modul de diviziune prin care a luat naştere. Succesiunea regulată a aceleiaşi grupe binare sau ternare a dus, datorită ictusului metric şi divizionar, la evidenţierea unor timpi şi, consecutiv, la o ierarhizare a lor, diferenţiindu-se timpii „tari" sau „accentuaţi", de timpii „slabi" sau „neaccentuaţi". Denumirea este convenţională şi discutabilă, deoarece nu se poate vorbi de un accent în sensul dinamic al cuvîntului. După Closson [1] principiul timpilor tari şi slabi este un principiu abstract, contrazis în permanenţă de faptul muzical. Krenek [2] propune, pentru stilul palestrinian, termenul de timp potenţial tare şi slab. Oricare ar fi denumirea utilizată, fenomenul diferenţierii timpilor prin impulsuri regulate a apărut o dată cu diviziunea proporţională a duratelor din muzica mensurată, iar tehnica polifonică l-a promovat prin tratarea diferită a timpilor sub raportul vertical al consonanţelor şi disonanţelor [3].

Introducerea barei de măsură în ediţiile lucrărilor palestriniene, răspunzînd necesităţii de a stabili puncte de reper şi a înlesni lectura materialului muzical dispus sub formă de partitură, evidenţiază în acelaşi timp

---

[1] E. Closson: *Esthétique musicale*, Bruxelles, Lombaerts 1921, pag. 11.

[2] E. Krenek: *Op. cit.*, pag. 362—363.

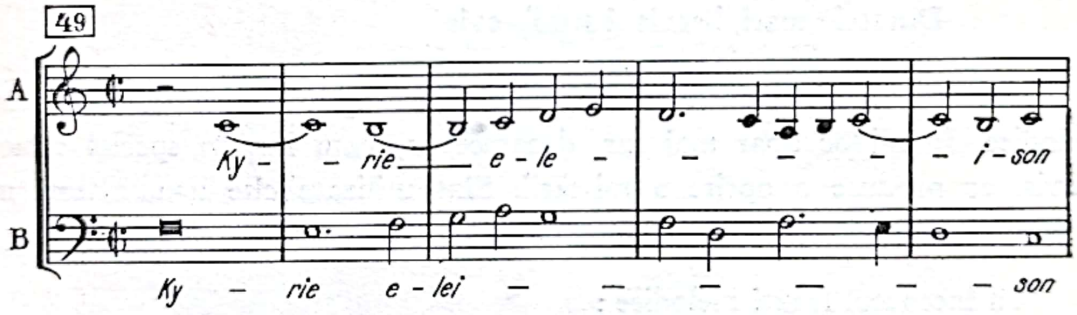
[3] Utilizarea termenilor de timpi tari şi slabi — preferabilă faţă de accentuaţi şi neaccentuaţi — este indispensabilă pentru a avea puncte de orientare în expunerea unor probleme privind aspectul mensurat şi cel polifonic al muzicii palestriniene. Semnificaţia ictusului metric şi divizionar în ritmica acestui stil este dezbătută în capitolul VII: „Organizarea ritmică".

Scanned with OKEN Scanner

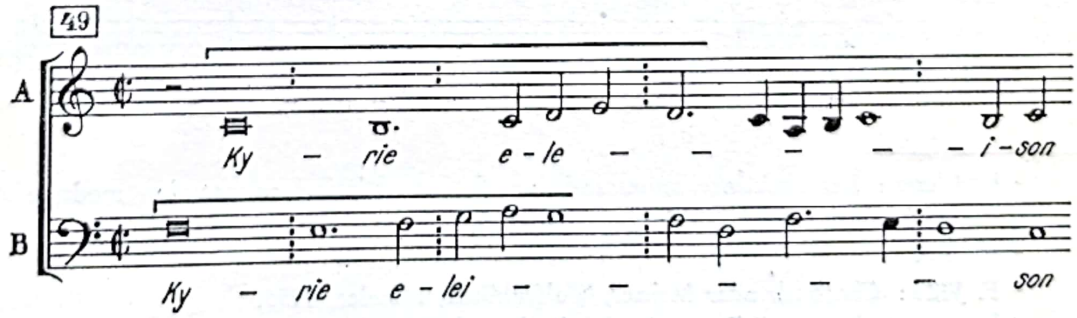
și unitatea sistemului proporțional al duratelor. Grupele egale de timpi au fost delimitate în măsuri, *signum* fiind înlocuit cu cifre care arată numărul unităților de timp dintr-o măsură. În cadrul sistemului de grupare binar, cel mai des întîlnit în acest stil, a intrat în uz măsura de $\frac{4}{2}$ indicată și prin semnul ¢ provenit din vechiul signum C, iar în cadrul sistemului de grupare ternar, survenit mult mai rar, măsura de $\frac{3}{2}$ sau ϕ. În transcripțiile avînd pătrimea ca unitate de timp, aceste măsuri au devenit $\frac{4}{4}$ (C) și $\frac{3}{4}$.

Cu toată utilitatea pe care o prezintă pentru orientarea în țesătura polifonică, bara de măsură aduce serioase prejudicii unei înțelegeri juste a acesteia. Cel mai grav inconvenient îl constituie accentul metric pe care îl impune și care denaturează ritmul propriu al melodiei palestriniene, cu totul de altă factură decît simetria metrică. În același timp, prelungirea diverselor note peste bară dă naștere unor figuri de durate inexistente în ortografia originală (legarea a două doimi, a unei doimi cu o pătrime etc.), care schimbă cu totul imaginea adevăratului desen ritmic al acestei melodici.

Faptul este cît se poate de evident în cazul unor imitații care nu încep cu același timp al măsurii și care oferă din acest motiv imagini grafice cu totul diferite.



Cu ortografia originală.



În scopul înlăturării acestor neajunsuri și a reducerii rolului barei de măsură la cel de simplu reper pentru ușurarea lecturii, s-au propus diverse soluții de transcriere modernă a lucrărilor polifonice.

Scanned with OKEN Scanner

Leichtentritt plasează barele între portative, la distanțe neregulate, corelîndu-le cu elemente ale frazării [1].

Besseler așază barele tot între portative, dar la distanțe egale, corespunzătoare măsurilor [2].

Jöde fixează separat pe fiecare portativ bare punctate, uneori incomplete pentru duratele care trec dintr-o măsură în alta [3].

Prin toate aceste procedee, grafia scoate în evidență liniile melodice și imitațiile, sugerează frazările și supleţea accentelor.

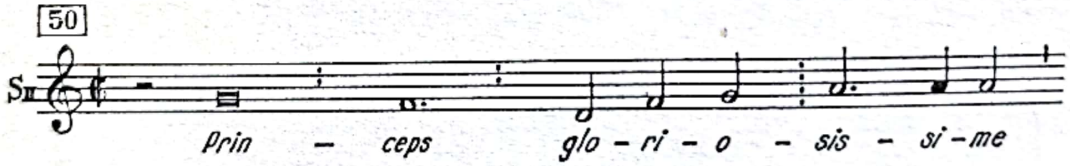
În melodica palestriniană, diferitele durate ale notelor sînt utilizate după anumite reguli [4]. Acestea se referă pe de o parte la apariția și situarea lor în cadrul liniei melodice, iar pe de altă parte la succesiunea lor. Trebuie amintit în același timp că, dată fiind strînsa corelație a duratelor cu intervalele melodice, majoritatea acestor reguli interesează ambele componente.

În general, diversele restricții sînt mai severe față de duratele mici de note, unde coeziunea melodică mai accentuată reclamă o deosebită exigență în vederea păstrării echilibrului și a vocalității liniei. Față de duratele mari de note, severitatea este în schimb cu mult mai redusă.

Duratele mari, brevis și semibrevis

Duratele mari se întîlnesc de obicei la începutul și la sfîrșitul frazei melodice. În mijloc apar mai rar, deoarece prezența lor, în special a notei brevis, ar produce o oprire a mișcării. Sînt utilizate cîte una, alteori mai multe, amestecate între ele, sau combinate cu durate mai mici.

La începutul frazei melodice :



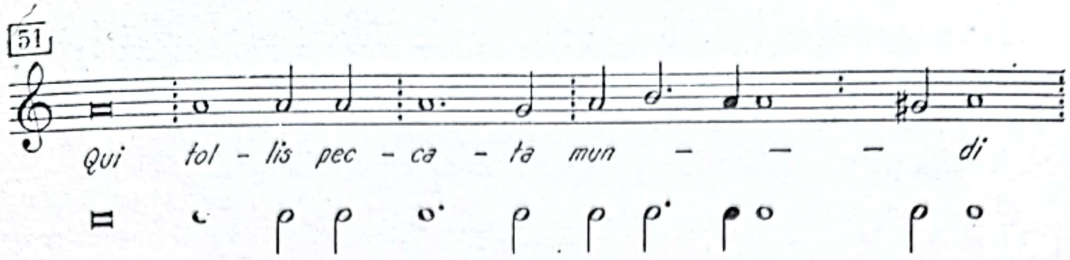
[1] S. Clercs : Les accidents sousentendus et la transcription en notation moderne Col. internat. de Wégimont Ars nova 1955, pag. 167—195.

[2] *Ibidem.*

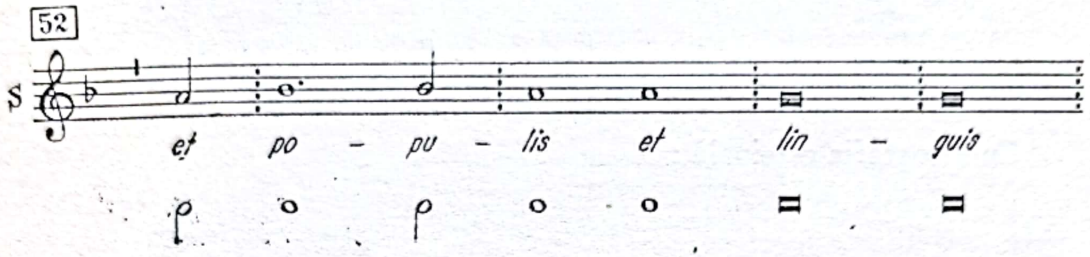
[3] F. Jöde : Chorbuch alter Meister, Wolfenbüttel, Möseler, 1955.

[4] În scopul demonstrării acestor reguli duratele sînt încadrate, conform tradițiilor pedagogice, de obicei în măsura de $\frac{4}{2}$, formată din două succesiuni binare în care timpii 1 și 3 sînt considerați „tari" iar timpii 2 și 4 „slabi". Pentru delimitarea măsurilor am adoptat bara punctată, care asigură o lectură clară, atît a liniei melodice cît și a textului.

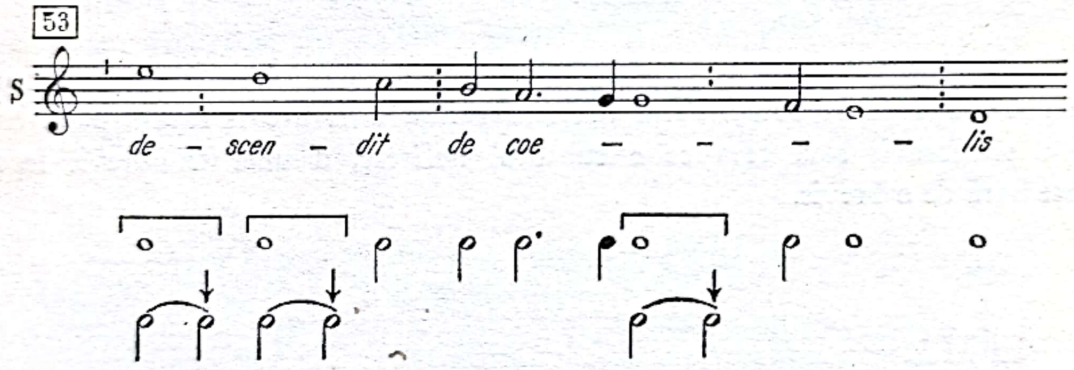
Scanned with OKEN Scanner



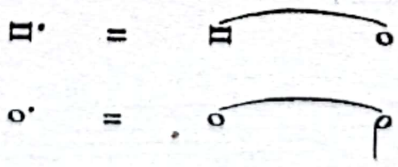
La încheierea frazei melodice :



Nota semibrevis poate proveni uneori din contopirea a două minime, dintre care prima este situată pe timp slab iar a doua pe timp tare, constituind forma cea mai obișnuită a *sincopei* în stilul palestrinian [1].



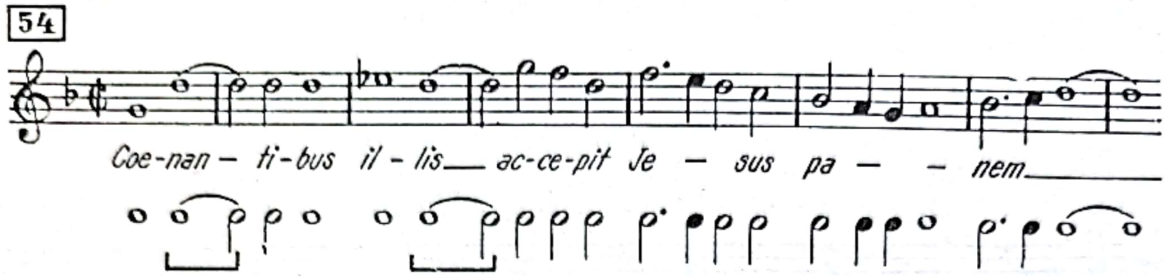
În afara duratelor brevis și semibrevis întîlnim și durate intermediare, rezultate din contopirea unei brevis cu o semibrevis sau a unei semibrevis cu o minima.



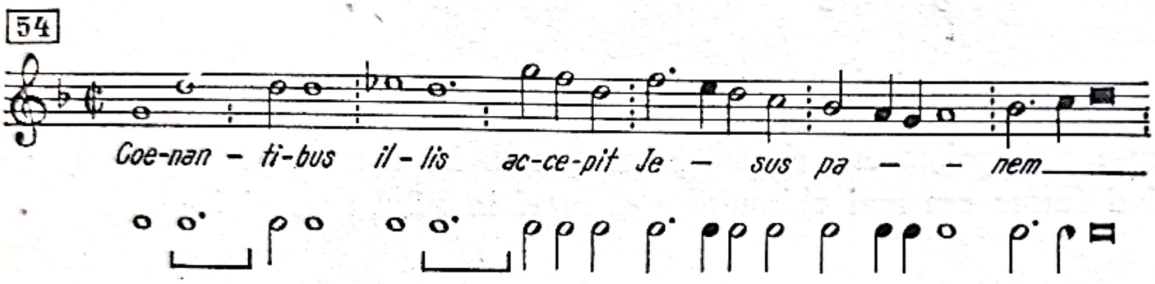
[1] Prin natura ei, sincopa reprezintă un element ritmic în cel mai flagrant conflict cu metrica (E. Willems : *Le rythme musical*, pag. 217).

Scanned with OKEN Scanner

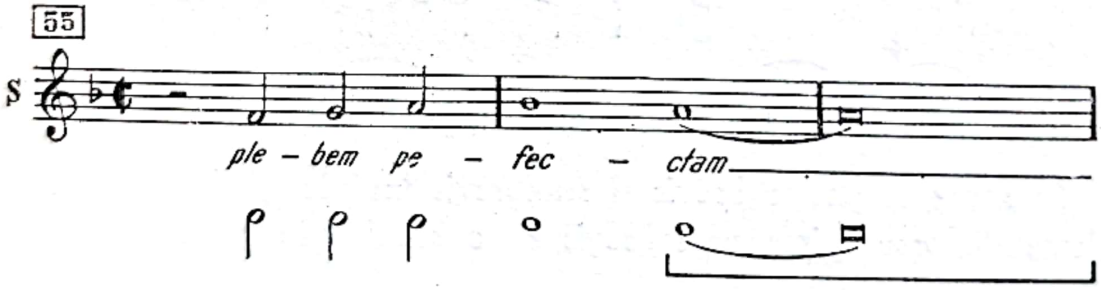
În ortografia originală a epocii, aceste durate se notează prin brevis cu punct, respectiv semibrevis cu punct. În ediţiile cu bară de măsură, nota semibrevis cu punct apare numai la începutul măsurii pe cînd la sfîrşitul ei este înlocuită prin semibrevis legată peste bară de o minima.



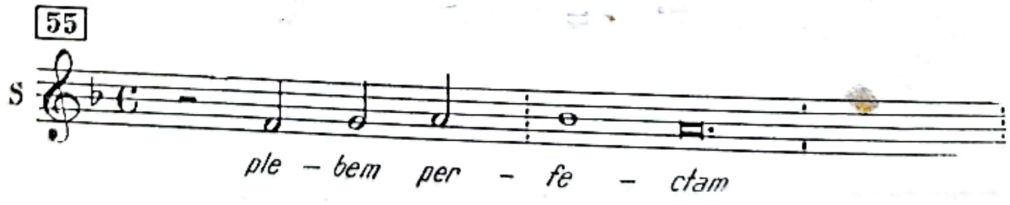
Cu ortografia originală :



Cît despre nota brevis cu punct, deoarece depăşeşte cadrul unei măsuri, nu poate apărea în aceste ediţii decît în forma unei brevis legată peste bară cu o semibrevis sau, ceea ce e cu totul nefiresc, a unei semibrevis legată peste bară de o brevis.

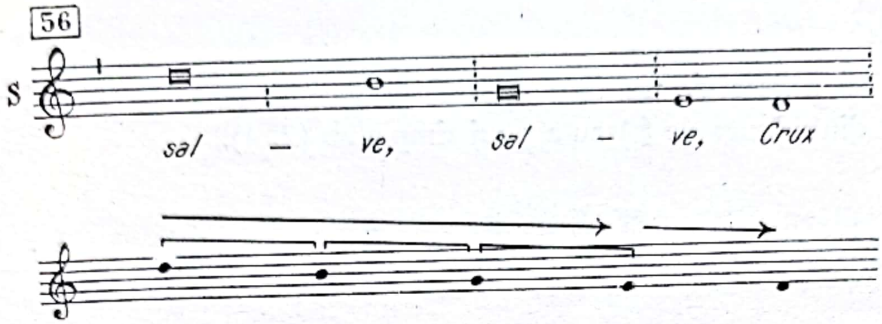


Cu ortografia originală :



Scanned with OKEN Scanner

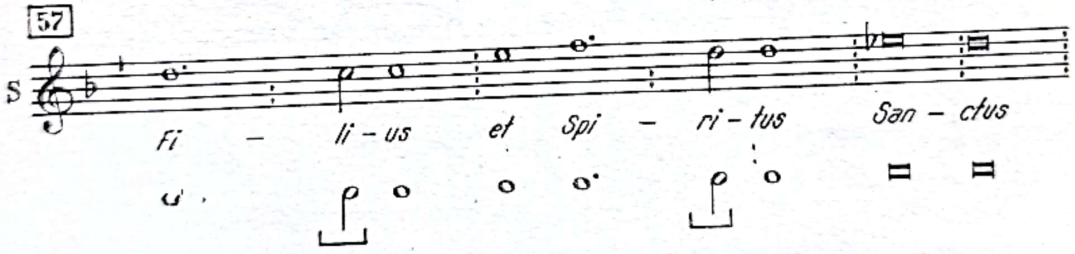
Notele de durată mare, brevis și semibrevis, permit o mai mare libertate a succesiunii intervalelor decît celelalte durate. În afara mersului treptat și a repetărilor de note, ele oferă un prilej favorabil pentru apariția salturilor, a salturilor nepregătite, a salturilor continuate în aceeași direcție și a arpegiilor. Explicația constă în faptul că la aceste valori de note, conturul melodic fiind mai puțin sesizabil, asemenea abateri nu produc perturbații perceptibile.



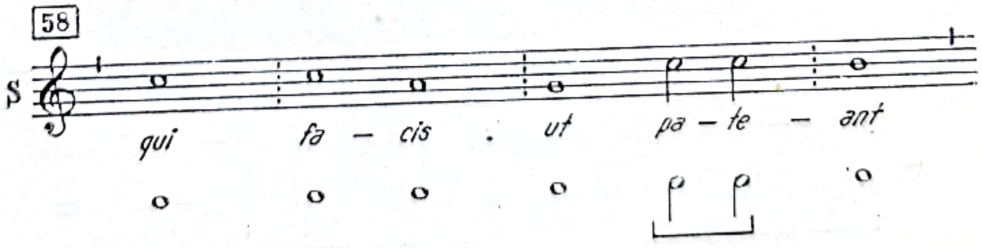
Durata minima sau doimea

Durata minima, reprezentînd unitatea de timp, este întîlnită cu cea mai mare frecvență în melodia palestriniană. Ea poate apărea izolată, în perechi sau în grupuri mai mari.

Izolată :

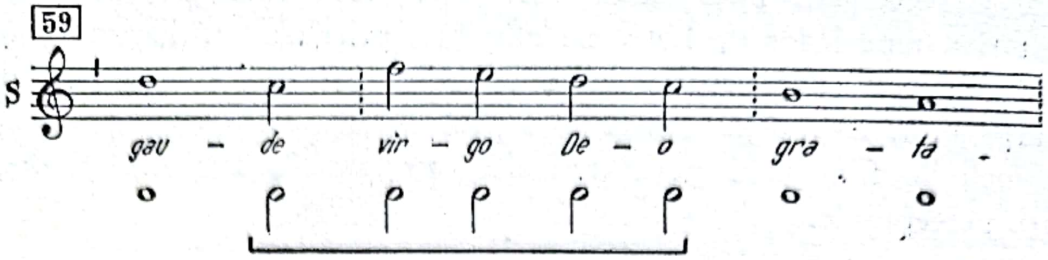


În perechi :

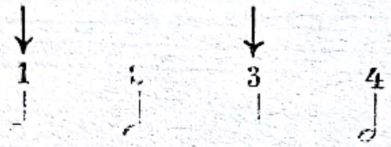


Scanned with OKEN Scanner

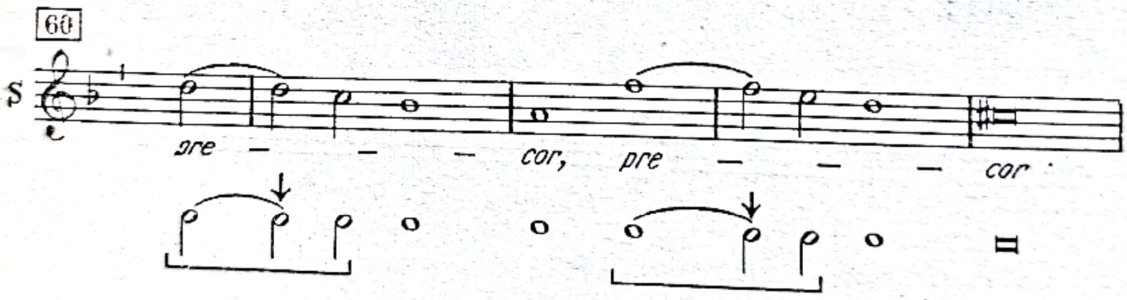
În grup :



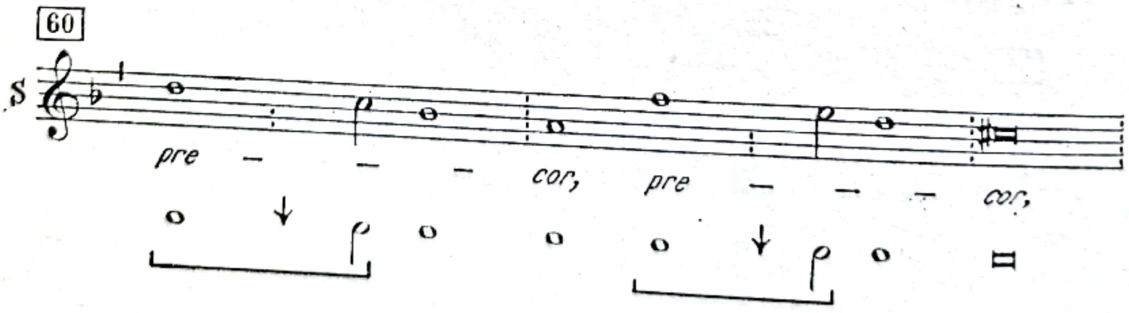
Avînd durata de un timp întreg, doimea poate ocupa locul unui timp tare (1, 3 din măsura de $\frac{4}{2}$)sau a unui timp slab (2, 4).



În transcrierile cu bară de măsură, doimea slabă de pe timpul 4 este uneori legată peste bara de măsură cu doimea tare de pe timpul 1, formînd o sincopă. Un asemenea aspect al sincopei este întîlnit numai în aceste transcrieri, fiind absent în ortografia originală a epocii, unde cele două doimi ale sincopei se contopesc întotdeauna într-o notă întreagă.



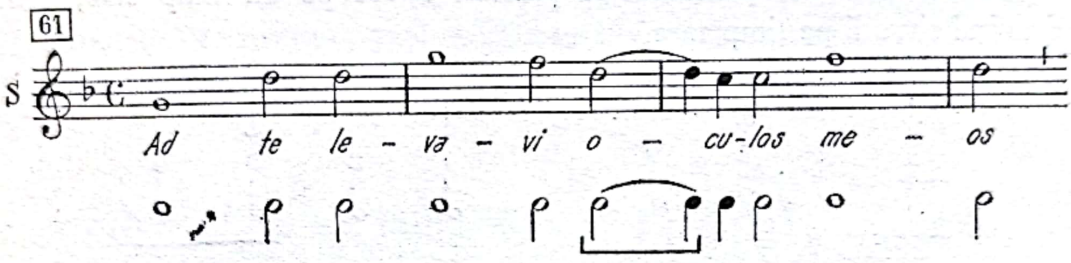
Cu ortografia originală :



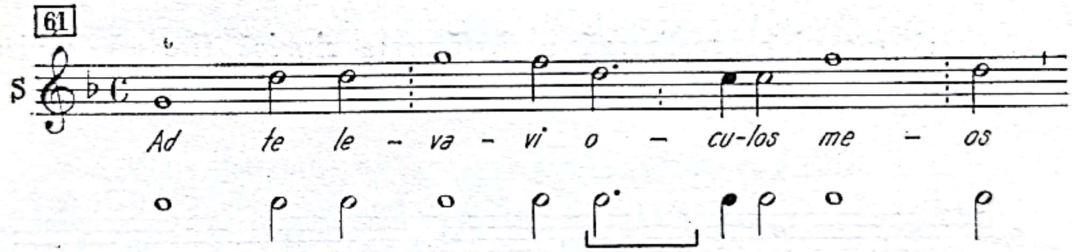
Scanned with OKEN Scanner

Doimea se poate prelungi cu durata unei pătrimi, din aceasta rezultînd o durată intermediară, doimea cu punct.

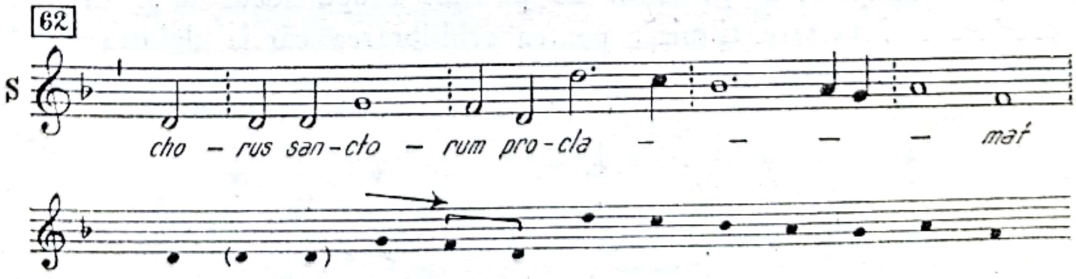
Doimea cu punct poate apărea pe oricare din timpi. În transcrierile cu bară de măsură însă, doimea de pe timpul 4 nu poate fi decît legată peste bară cu pătrimea de pe timpul 1. Ca și în cazul precedent, un asemenea aspect nu se întîlnește în ortografia originală unde, lipsind bara de măsură, cele două durate se contopesc ca și pe ceilalți timpi, într-o doime cu punct.



Cu ortografia originală :



În privința relațiilor cu intervalele melodice, doimea permite : repetările de sunete, mersul treptat, precum și salturile simple sau duble contrare tratate corect. Succesiunea de doimi face destul de evident conturul melodic, așa încît saltul în direcția mișcării sau saltul dublu în aceeași direcție se întîlnesc mai rar, de preferință în combinația doimei cu durate mai mari.



Scanned with OKEN Scanner

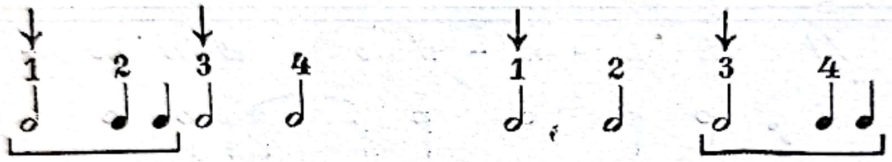
Durata semiminima sau pătrimea

Semiminima, adică jumătatea de timp, este tratată cu multă severitate în melosul palestrinian. Explicaţia constă în faptul că datorită rapidităţii succesiunii sale, orice amănunt se resimte asupra echilibrului, naturaleţei şi cantabilităţii liniei melodice.

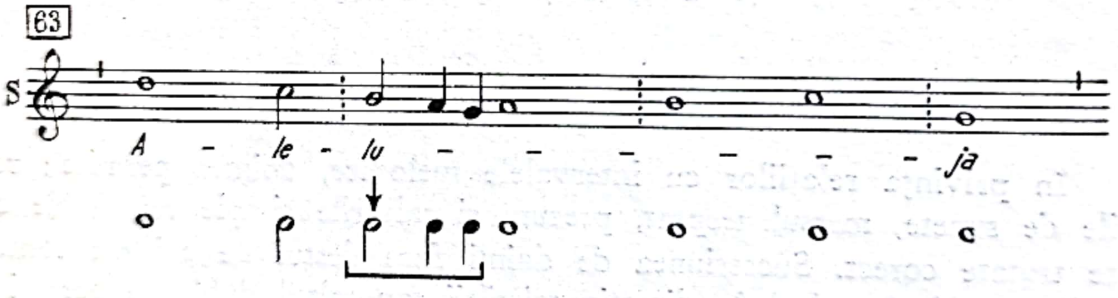
Pătrimea poate apărea în pereche, singură, sau în grup mai mare (lanţuri sau şiruri de pătrimi).

Perechea de pătrimi, însumînd două jumătăţi de timp, ocupă locul unui timp întreg, tare sau slab.

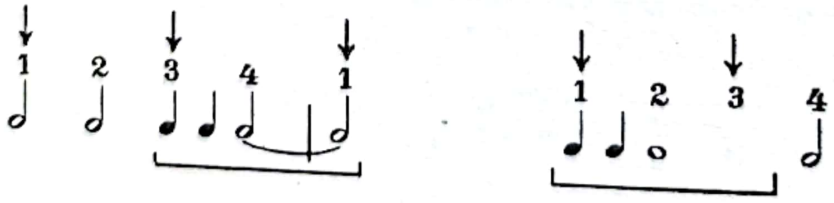
Cel mai adesea, perechea de pătrimi apare pe un timp slab, urmînd unei doimi situată pe timp tare.



Această succesiune realizează o desfăşurare ritmică firească, utilizată fără nici o restricţie.



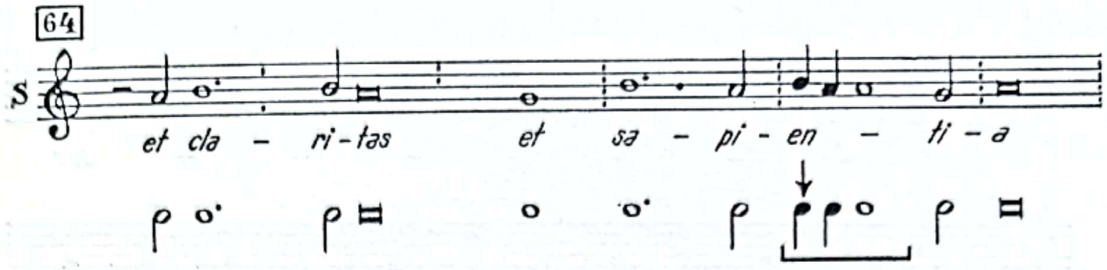
Cînd, dimpotrivă, perechea de pătrimi ocupă locul unui timp tare, se produce o inversare ritmică, pentru echilibrarea căreia doimea slabă ce urmează se prelungeşte de obicei cu încă o doime, formînd o sincopă.



Scanned with OKEN Scanner

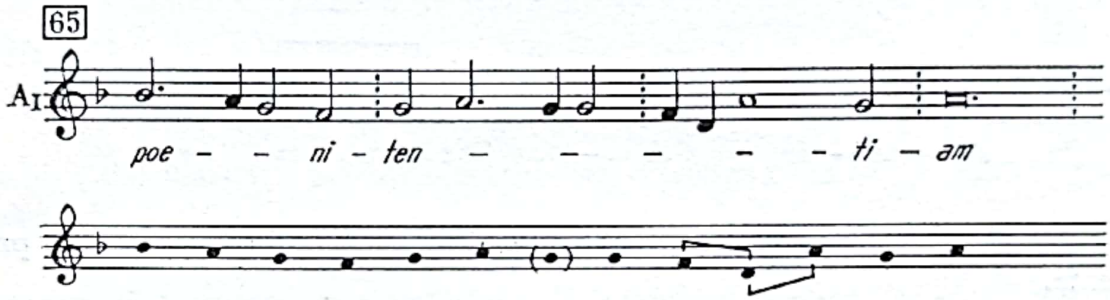
Asemenea grupări ritmice, se întîlnesc foarte des în formulele de încheiere.

64



Perechea de pătrimi evoluează de obicei în mişcarea treptată. Ea poate fi încadrată însă şi în salturi tratate reglementar.

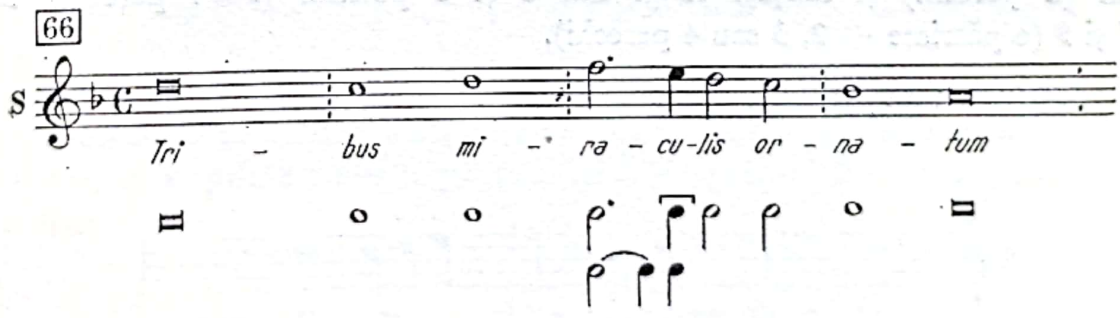
65



Cele două pătrimi nu repetă acelaşi sunet. Pătrimea a doua însă, uneori anticipă sunetul notei următoare, ca în formula de încheiere demonstrată anterior.

Pătrimea izolată, reprezentînd jumătate din durata unui timp, este de fapt perechea slabă a unei pătrimi tari, intercalată în doimea precedentă care a devenit astfel doime cu punct. [1]

66

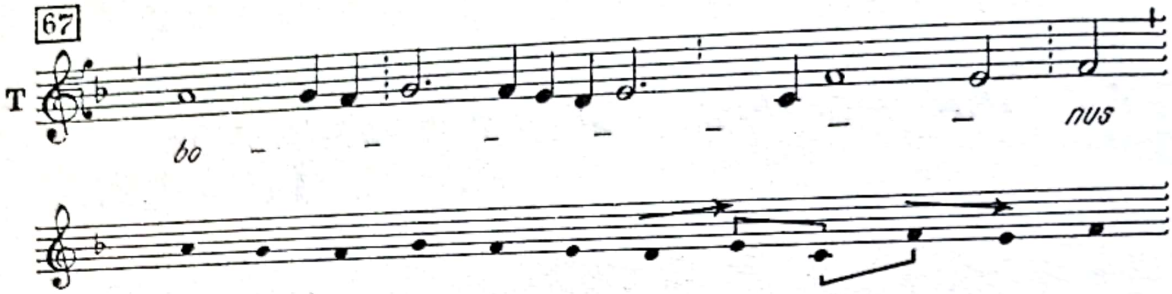


1 Pătrimile, luînd naştere în urma diviziunii binare a doimii, formează grupuri binare din jumătăţi de timp, prima pătrime fiind tare iar a doua slabă.

Scanned with OKEN Scanner

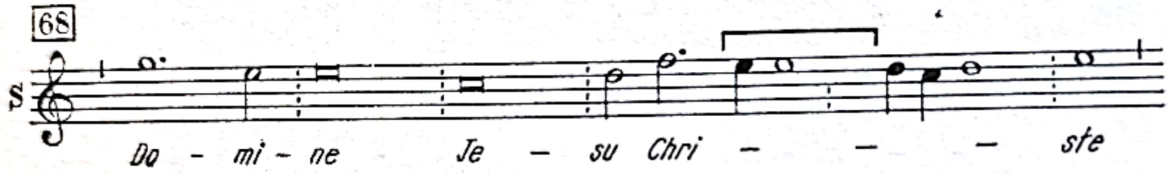
Ea se întîlneşte de obicei în mişcarea treptată şi mai rar este încadrată în salturi, tratate în mod corect.

67



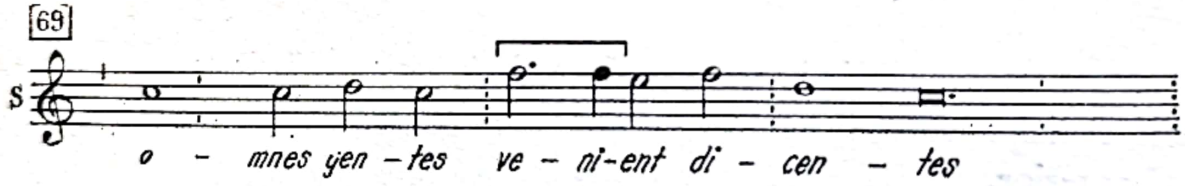
Ca şi pătrimea a doua din cadrul unei perechi, pătrimea izolată poate anticipa nota următoare.

68



În afară de aceasta ea repetă uneori sunetul doimii cu punct precedente.

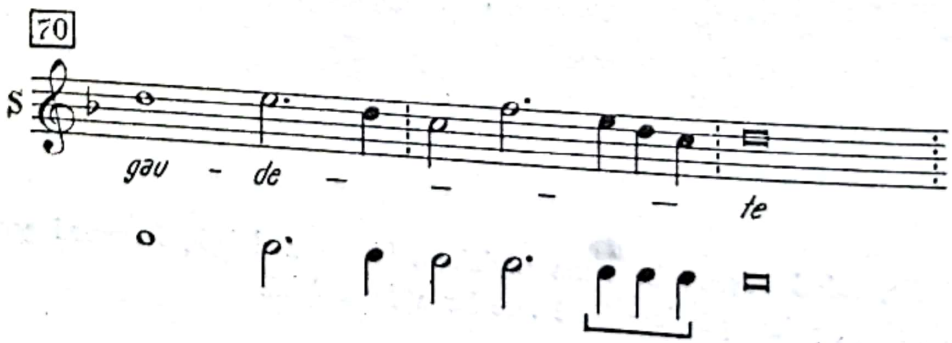
69



Lanţurile sau şirurile de pătrimi rezultă din combinarea mai multor perechi sau a perechilor cu cîte o pătrime situată la începutul lanţului. Se întîlnesc lanţuri mai scurte, din 3 pătrimi (o pătrime + o pereche) sau 4 pătrimi (2 perechi) şi lanţuri lungi din 6 şi 8 pătrimi (3—4 perechi) sau 5, 7 şi 9 (o pătrime + 2, 3 sau 4 perechi).

Lanţ scurt de pătrimi :

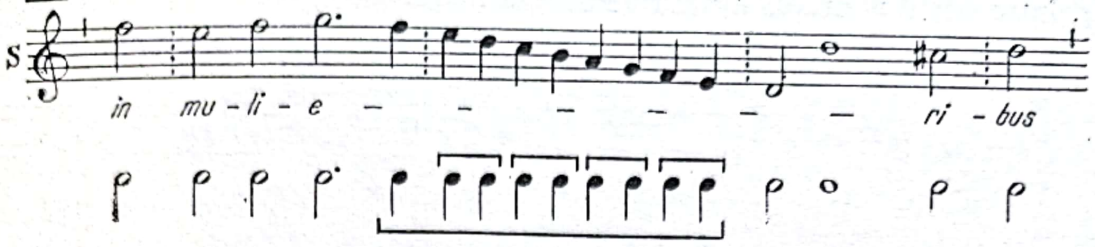
70



Scanned with OKEN Scanner

Lanț lung de pătrimi :

71



Șirurile de pătrimi îmbracă aspecte variate. Tipul cel mai frecvent întîlnit se prezintă în felul următor :

— începe și se termină pe note de durată mai mare situate pe timpi tari, de la care pleacă și la care ajunge treptat ;

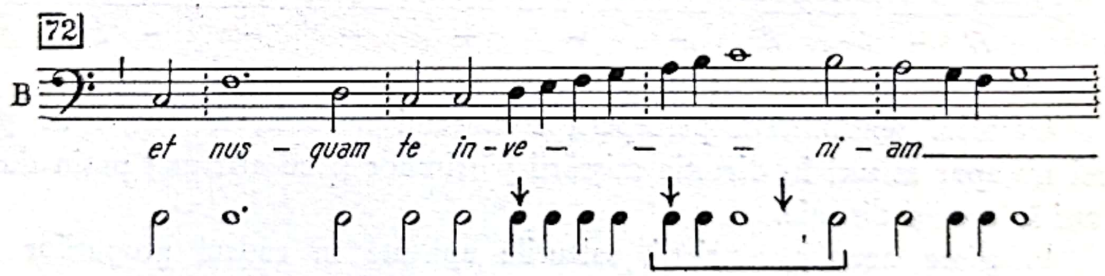
— lanțul de pătrimi se mișcă de la început pînă la sfîrșit în aceeași direcție ;

— pătrimile se succed în mișcare treptată.

În afara acestui tip se mai întîlnesc și altele care se individualizează prin particularități privind încadrarea, direcția mișcării și succesiunea intervalelor.

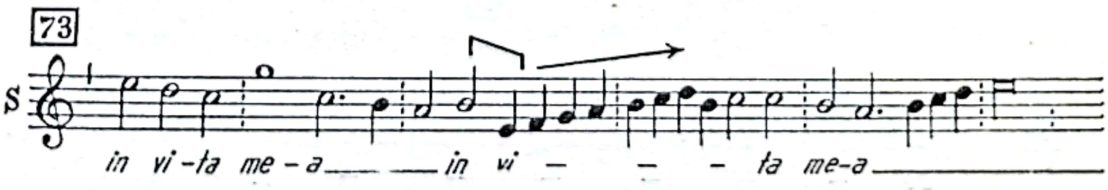
Uneori notele de durată mare de la care pleacă și se termină șirul de pătrimi sînt situate pe timpi slabi. În acest caz, primele și ultimele pătrimi ale șirului se află pe timpi tari. Un asemenea sfîrșit, avînd ultima pereche pe pătrimi pe timp tare iar doimea următoare pe timp slab, se continuă de obicei printr-o sincopă.

72



Șirul de pătrimi poate porni de la nota de durată mai mare nu numai treptat, ci și printr-un salt, pe care șirul de pătrimi îl compensează în sens contrar.

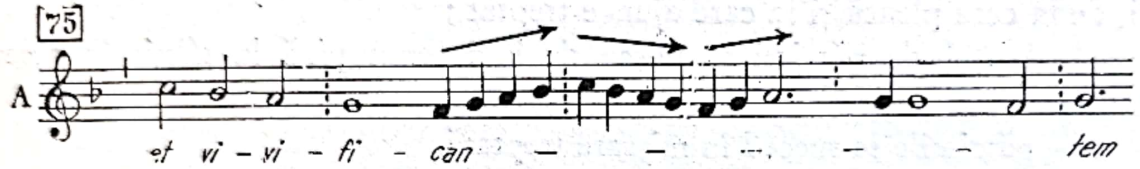
73



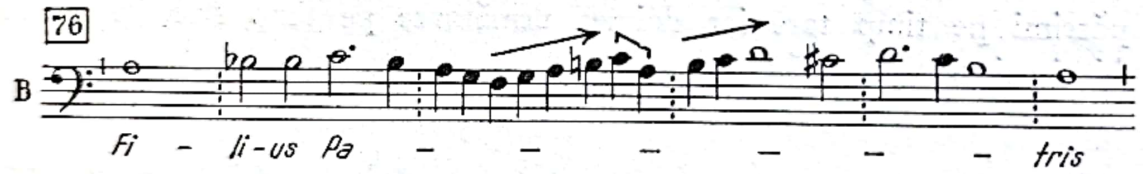
Scanned with OKEN Scanner

Cînd şirul de pătrimi se încheie prin salt, acesta este de obicei dublu, primul fiind situat între ultimele două pătrimi iar al doilea în sens contrar, între sfîrşitul şirului şi nota de durată mare.

Direcţia în care se îndreaptă lanţul de pătrimi uneori suferă schimbări, constînd în întoarceri pasagere sau definitive, care dau liniei un aspect ondulant.



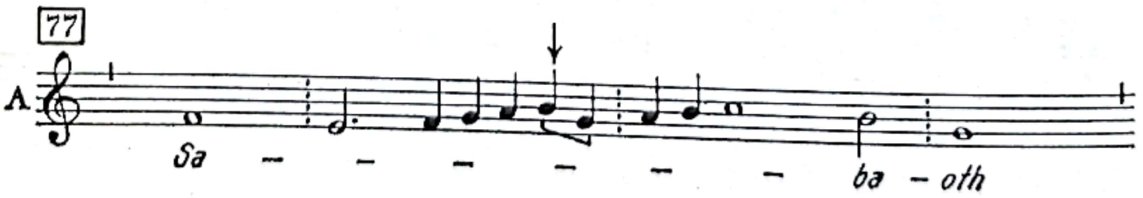
Mersul treptat al lanţului de pătrimi, cîteodată este întrerupt prin salturi. Ele sînt tratate cu toată severitatea, apărînd contrar direcţiei mişcării pătrimilor şi rezolvîndu-se tot contrar, prin mişcare treptată sau prin salt.



Datorită sensibilităţii perceperii conturului melodic, în lanţul de pătrimi nu apar salturi în direcţia mişcării pătrimilor şi cu atît mai puţin două salturi în aceeaşi direcţie.

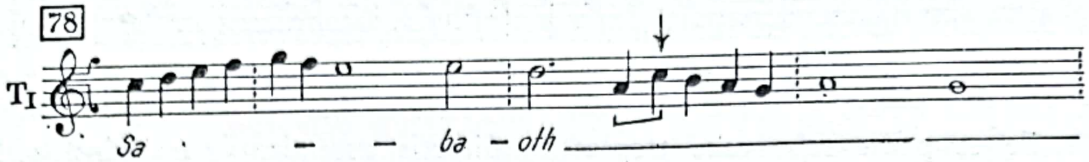
În afara acestor restricţii, salturile apărute în cadrul grupurilor de pătrimi mai respectă încă o regulă şi anume : pe cîtă vreme saltul descendent se efectuează de obicei de pe o pătrime tare şi mai rar de pe una slabă, saltul ascendent porneşte numai de pe o pătrime slabă.

Saltul descendent :



Scanned with OKEN Scanner

Saltul ascendent :

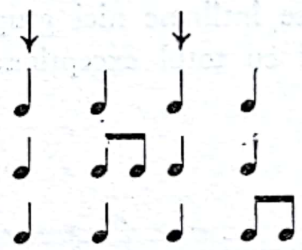


Prin schimbarea direcţiei mişcării şi apariţia salturilor în sînul grupurilor de pătrimi iau naştere unele figuri melodice, cunoscute sub denumirea generală de „ornamente". Apărînd cu o frecvenţă variabilă, aceste figuri de cele mai multe ori se supun regulilor privind utilizarea intervalelor la grupurile de pătrimi. Alteori ele conţin şi unele abateri, ceea ce denotă că în determinarea lor mai intervin şi alţi factori în afară de cel pur melodic [1].

Ca şi în privinţa salturilor, şirul de pătrimi este cît se poate de sensibil la repetările grupurilor similare de sunete şi secvenţe, ceea ce face ca în melodica palestriniană acestea să fie evitate.

Durata fusa sau optimea

Este cea mai mică durată în stilul palestrinian, rezultînd din diviziunea binară a jumătăţii de timp. Apare de obicei în pereche, ocupînd locul jumătăţii de timp slabe.



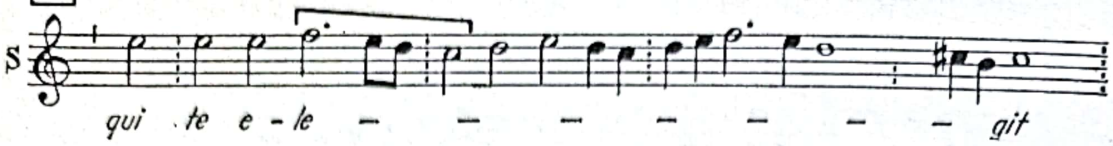
Din punct de vedere al succesiunii intervalelor, cele două optimi conţin note alăturate şi sînt încadrate între note de durată mai mare decît ele, tot alăturate, salturile fiind cu totul absente.

Ca direcţie a mişcării, perechea de optimi face parte, de obicei, dintr-o mişcare descendentă şi mai rar din una ascendentă. Mişcarea coborîtoare poate fi continuată printr-o notă învecinată în aceeaşi direcţie, cînd perechea de optimi se încadrează într-o succesiune de pasaj.

[1] Vezi cap. XI : „Formule melodice".

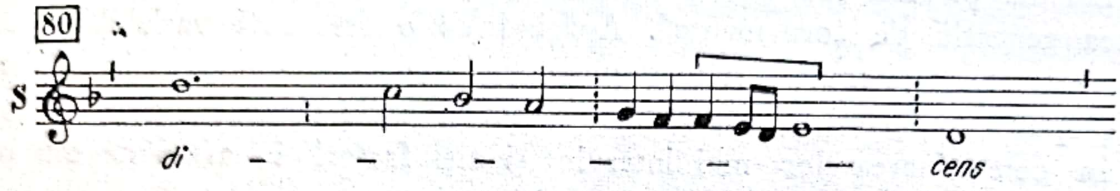
Scanned with OKEN Scanner

79



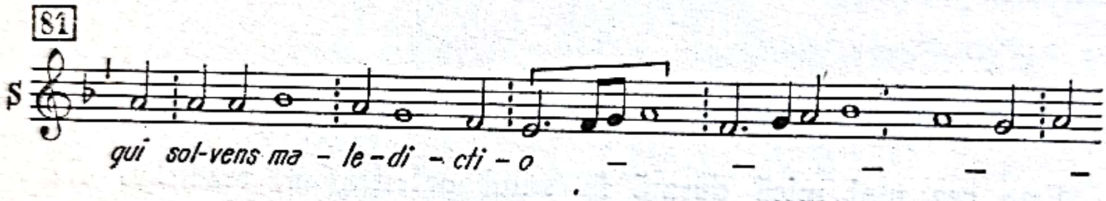
Ea se poate reîntoarce treptat în direcţie ascendentă, realizînd astfel o broderie sau notă de schimb inferioară. Aceasta se întîlneşte mai ales în formulele de încheiere ca ornament al sensibilei [1].

80



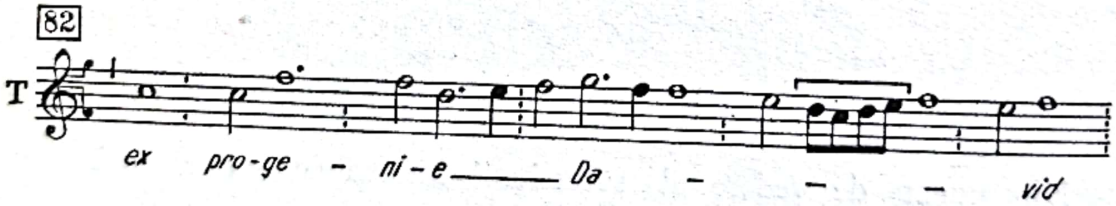
Perechea de optimi în mişcare ascendentă apare mai rar şi exclusiv în pasaj.

81



Optimea izolată prin includerea perechii sale în pătrimea precedentă cu punct sau urmată de o pauză de optime lipseşte în creaţia palestriniană religioasă. De asemenea nu se întîlnesc nici grupuri formate din mai multe perechi de optimi [2]. În mod cu totul excepţional pot apărea două perechi de optimi alăturate.

82



[1] Vezi cap. XI: „Formule melodice".

[2] O reproducere fidelă a unei partituri religioase palestriniene poate fi recunoscută imediat prin faptul că are indicată măsura de $\frac{4}{2}$ sau $\frac{3}{2}$, în cadrul cărora predomină duratele de doimi combinate cu durate mai mari şi cu pătrimi, perechile de optimi fiind o raritate. O partitură în care întîlnim mai ales pătrimi, grupuri de optimi, pătrimi cu punct şi optimi izolate, precum şi şaisprezecimi, avînd indicată măsura de $\frac{4}{4}$ sau $\frac{3}{4}$, fie că aparţin creaţiei madrigalistice palestriniene, fie că reprezintă o transcriere în care duratele originale sînt modificate prin raportarea la unitatea de timp pătrimea.

Scanned with OKEN Scanner

O privire generală asupra duratelor de note în melodica palestriniană permite următoarele concluzii :

Fraza melodică este formată din note de durate diferite, amestecate între ele şi combinate în cele mai variate feluri, evitînd repetarea unor grupări identice. În general, duratele mari sînt situate la începutul şi sfîrşitul frazei melodice, iar cele mici în mijlocul ei, realizîndu-se astfel o încordare şi o relaxare a mişcării asemănătoare cu cea produsă prin succesiunea intervalelor şi înălţimea sunetelor [1].

Principiul care stă la baza organizării succesiunii de intervale şi durate din cadrul liniei melodice este ritmul, constituind una dintre cele mai importante şi în acelaşi timp mai interesante componente ale melodiei palestriniene.

[1] Vezi cap. IX : „Configuraţia generală a melodiei palestriniene".

Capitolul VII

ORGANIZAREA RITMICĂ

În desfăşurarea liniei melodice, înălţimea şi durata sunetelor constituie o unitate inseparabilă. Între aceste două elemente există o corelaţie şi o condiţionare reciprocă, succesiunea intervalelor fiind legată de duratele sunetelor, iar duratele la rîndul lor fiind în relaţie intimă cu succesiunea intervalelor. Ambele îşi aduc contribuţia lor specifică la construirea liniei melodice, datorită potenţialului energetic de care dispun.

Organizarea sunetelor de înălţimi şi durate diferite are loc în cadrul liniei melodice prin intervenţia unui factor de o deosebită importanţă şi anume *ritmul*. Acesta modelează şirul amorf de sunete printr-o ordonare în timp, dîndu-i sens şi expresivitate [1].

Ritmul grupează sunetele în elementele arhitectonice care stau la baza alcătuirii liniei melodice. Grupările ritmice se formează în jurul unor sunete care ies în evidenţă prin calităţile lor de ordin *cantitativ*, *dinamic*, *melodic*, sau *timbral* [2]. Aceste sunete se numesc *sunete accentuate*. Deşi în limbajul curent noţiunea de accent este de obicei legată de elementul inten-

[1] „Melodia presupune ritmul şi nu ar putea exista fără el" (V. d'Indy, *Cours de Composition Musicale*, Paris, 1912, I, pag. 31.)

[2] A. Mocquereau : *Le nombre musical grégorien*, Tournai, Rome, 1908, Tome I, pag. 29.

Scanned with OKEN Scanner

sitate, ea reprezintă de fapt un fenomen complex, la producerea căruia pot contribui mai multe însuşiri ale sunetului [1]. Uneori un ritm poate exista chiar şi fără o variaţie a intensităţii, bazîndu-se în astfel de cazuri pe diferenţele din cadrul celorlalte calităţi : înălţimea, durata sau timbrul [2].

Accentul constituie un element important al ritmului, reprezentînd, după V. d'Indy, cheia ritmicii [3]. Cei vechi, Quintilianus şi Pompeius Festus, l-au definit drept „anima vocis" [4].

Modul de formare a grupărilor ritmice şi încadrarea lor în linia melodică s-au schimbat de-a lungul timpului. În general se disting două concepţii de organizare ritmică, diametral opuse : concepţia *ritmului liber,* cu succesiunea neregulată a unor grupări ritmice diferite şi concepţia *ritmului metric,* cu succesiunea regulată a unor grupări ritmice identice. În primul caz, accentele, reprezentînd elementul de individualizare a grupărilor ritmice, se succed la intervale inegale de timp, pe cînd în al doilea, ele apar la intervale egale.

Melodia palestriniană, continuînd tradiţiile monodiei gregoriene, preia de la aceasta concepţia ritmului liber. Datorită însă caracterului mensurat şi încadrării în structura polifonică, ea mai conţine, după cum se va vedea, şi elemente ale ritmului metric.

Pentru o înţelegere justă a ritmicii palestriniene este necesară o cunoaştere prealabilă a celei gregoriene.

Concepţia ritmului liber, sau natural, are la bază următoarele principii esenţiale :

— caracterul egal şi indivizibil al timpilor,

— gruparea lor într-o succesiune liberă, determinată de accentele textului.

Aceste principii, pe care se întemeiază ritmul gregorian, sînt însă cu mult mai vechi, avînd rădăcini adînci în antichitatea greco-romană. Astfel, Mocquereau aminteşte o serie de ritmuri bazate pe principiile ritmului liber, pe care le consideră predecesoare ale ritmului gregorian : ritmul liber, poetic şi muzical al liricilor greci şi latini ; ritmul liber oratorial metric ; ritmul liber oratorial tonic ; ritmul liber oratorial mixt, rezultat al trecerii de la cel metric la cel tonic [5].

---

[1] A. Bertelin, în *Traité de composition musicale,* formulează problema în felul următor : „Ritmul în muzică implică o inegalitate în durata, intensitatea sau acuitatea sunetelor". (cit. de L. David : *Le rythme verbal et musical dans le chant romain,* Ed. Univ. Ottawa, 1933, pag. 32).

[2] L. David : *Op. cit.,* pag. 30.

[3] *Op. cit.,* pag. 36.

[4] R. Dumesnil : *Le rythme musical,* La Colombe, Paris, 1949, pag. 62.

[5] A. Mocquereau : *Op. cit.,* T. II, pag. 38.

Scanned with OKEN Scanner

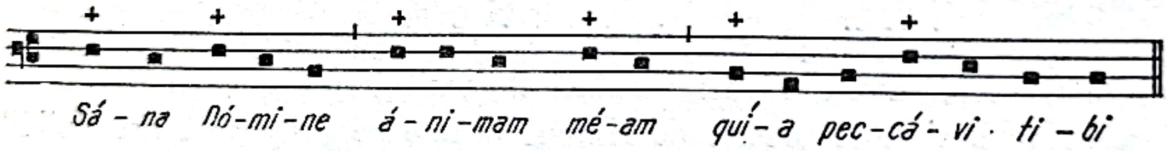
În cadrul general al ritmului liber, ritmul monodiei gregoriene își are profilul său propriu. Caracterele ritmului gregorian au devenit mai bine cunoscute în urma unor cercetări minuțioase întreprinse la sfîrșitul secolului trecut de școala din Solesmes, în cadrul acțiunii de restaurare a cîntecului gregorian. Lucrările lui J. Pothier (*Les mélodies grégoriennes*, 1880), ale discipolului său A. Mocquereau (*Le nombre musical grégorien*, 1908), precum și cele din colecția periodică *Paléographie musicale* (apărută începînd cu 1889) au pus bazele științifice ale studiului muzicii gregoriene [1].

Potrivit cercetărilor școlii din Solesmes, ritmica gregoriană este o ritmică nemensurată [2]. Grupările ritmice au la bază *timpul simplu* (temps premier, tempo primo), *indivizibil*. Timpii simpli sînt cvasi-egali, uneori ceva mai lungi, alteori mai scurți, fără a ajunge însă niciodată la diferențe proporționale ale duratelor. Notația nu traduce nici un raport de durată între sunete [3].

După J. Pothier, gruparea ritmică a sunetelor melodiei gregoriene se efectuează corespunzător grupării silabelor în cuvintele textului latin. Fiecare cuvînt conține un impuls unic, care începe cu prima silabă, atinge punctul culminant pe silaba accentuată și scade apoi, pierzîndu-se pe ultima silabă.

Accentul limbii latine din perioada gregoriană este un *accent tonic*, de natură complexă însumînd concomitent calități *dinamice* (de intensitate) și *melodice* (de înălțime) [4].

Accentul tonic al cuvintelor determină în melodica gregoriană formarea unor grupări ritmice variate, combinate în mod liber.



[1] R. Aigrain : *La musique réligieuse*, Paris, 1929, pag. 81—85.

[2] Acest punct de vedere nu este împărtășit de toți cercetătorii. Astfel Dechevrens, Houdard, Jeanin, P. Wagner, Faucauld și alții au căutat să demonstreze diverse aspecte ale mensurabilității muzicii gregoriene. (Gr. Sunol : *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Paris-Turnai-Rome, 1935, pag. 439.)

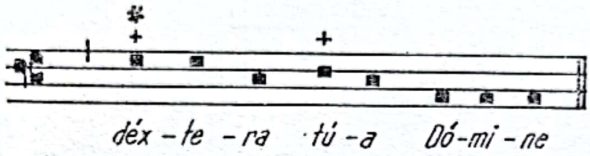
[3] R. Dumesnil : *Op. cit.*, pag. 72.

[4] Calitățile accentului limbii latine s-au modificat de-a lungul timpului, permițînd din acest punct de vedere delimitarea a patru perioade distincte : perioada preistorică sau arhaică, cu accent de natură intensivă ; perioada clasică (aproximativ două secole înainte și două în era noastră), cu accent de natură melodică ; perioada post-clasică sau eclesiastică (începînd cu secolul III al erei noastre), cu accent melodic și intensiv ; perioada de formare a limbilor romanice, cu accent intensiv și de durată. Limba latină a cîntecului gregorian este cea din perioada postclasică (Mocquereau, *op. cit.*, Tom. II, pag. 106—117).

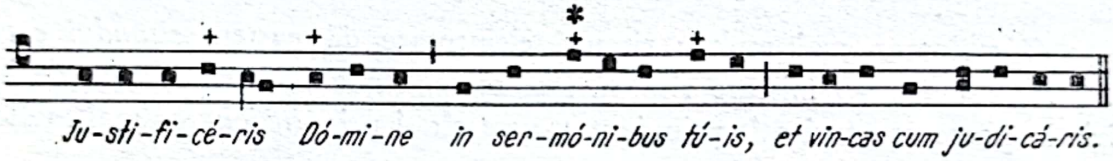
Scanned with OKEN Scanner

În afara accentului individual al cuvintelor, proza latină mai cunoaşte şi o accentuare *logică* sau *frazologică*, constituind punctul central al unor diviziuni sintactice mai mari. Prin această accentuare, sînt delimitate în cadrul melodiei *inciziile, membrii de frază, fraza* şi *periodul*.

O incizie :



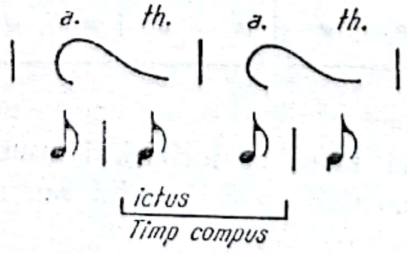
O frază :



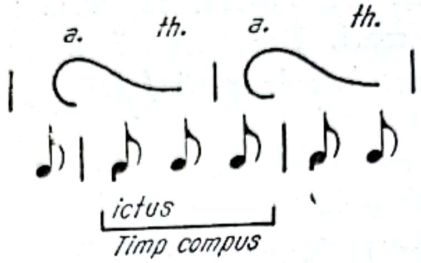
Studiul ritmului gregorian a fost adîncit ulterior de A. Mocquereau, care împinge analiza pînă la cele mai fine detalii, pătrunzînd în însuşi substratul muzical al acestuia.

După Mocquereau, cea mai mică unitate ritmică o constituie *ritmul elementar*, care constă dintr-o mişcare bifazică, avînd o primă parte de elan, cu caracter anacruzic, numită *arsis*, şi o a doua parte de repaus, cu caracter de încheiere, numită *thesis*. Ritmul elementar are drept rezultat gruparea binară sau ternară a timpilor simpli în *timpi compuşi*. Aceştia nu se suprapun însă ritmurilor elementare, deoarece mişcarea ritmică începe pe sfîrşitul unui timp compus şi se termină pe începutul timpului compus următor. În consecinţă, un timp compus aparţine atît unităţii ritmice care se sfîrşeşte şi al cărei thesis coincide cu ictusul său, cît şi celei următoare care începe, realizînd astfel joncţiunea celor două ritmuri elementare.

Ritm elementar şi timp compus binar :



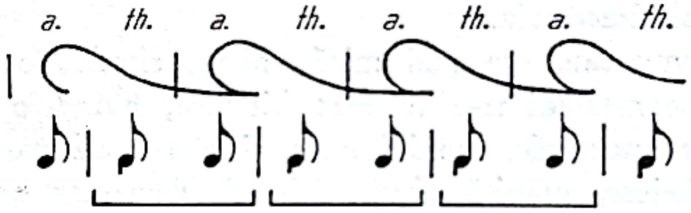
Ritm elementar și timp compus ternar :



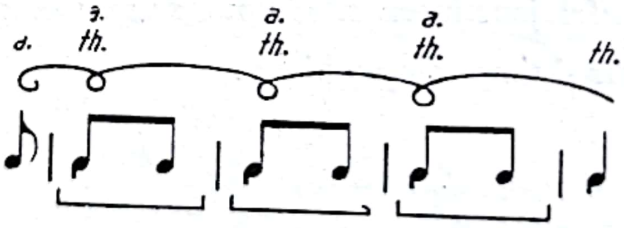
Succesiunea regulată a ritmurilor elementare, fie binare, fie ternare, constituie ritmul metric, deosebit de ritmul liber, format dintr-o succesiune mixtă de unități atît binare cît și ternare, îmbinate armonios în baza accentelor textului.

Combinarea mai multor ritmuri elementare dă naștere *ritmului compus*, încadrat într-o mișcare ritmică mai mare, cea a inciziei. Ritmul de incizie se poate construi atît prin *juxtapunere* cît și prin *fuzionarea* mai multor ritmuri elementare.

Juxtapunerea păstrează arsisul și thesisul fiecăruia din ritmurile elementare.

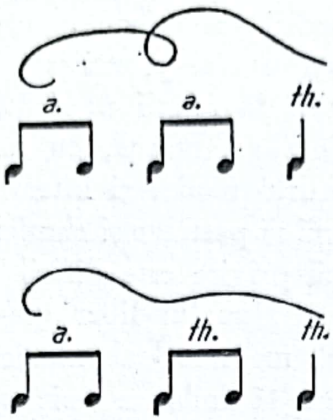


Fuzionarea suprapune thesisul unui ritm elementar care se încheie, cu arsisul ritmului următor care începe, făcînd ictusul timpului compus să fie în același timp și arsic și thetic.



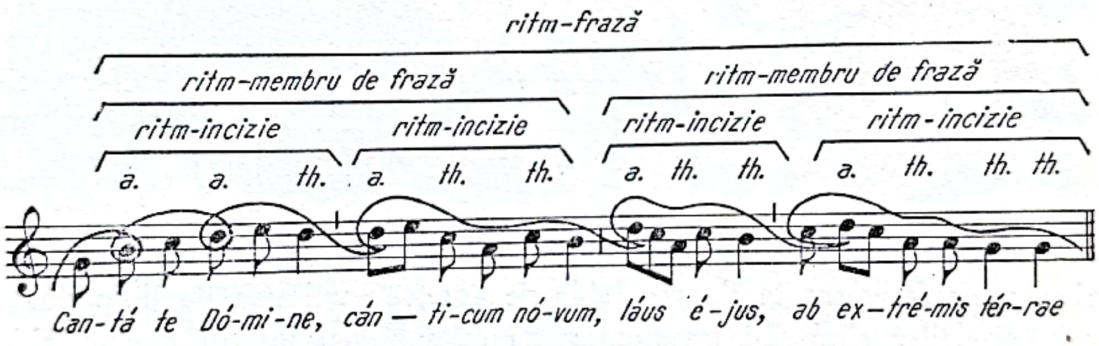
Încadrate în ritmul mare al inciziei, ictusurile rezultate din această fuzionare vor avea o funcțiune numai arsică sau numai thetică, după profilul ritmic al inciziei.

Scanned with OKEN Scanner



Mai multe incizii dau naştere membrilor de frază, iar aceştia, la rîndul lor, frazei. În delimitarea lor, pe lîngă succesiunea arsică sau thetică a ictusurilor timpilor compuşi mai au rol şi thesisurile finale ale acestor părţi, constînd dintr-o uşoară prelungire a ultimului sunet.

Redăm după Mocquereau analiza ritmică a unei fraze melodice gregoriene [1].



Ritmica reprezintă un aspect esenţial şi cu totul particular al muzicii gregoriene. Ritmul liber, de o mare bogăţie şi varietate, conferă acestei muzici o expresivitate remarcabilă, cu toată modestia mijloacelor de care dispune în urma facturii sale monodice.

[1] Caracterul nemensurat şi liber al ritmului gregorian nu permite o tactare de genul celei din muzica mensurată. Este utilizată în schimb o metodă cu totul diferită constînd, după cum se poate vedea notat deasupra fiecărui exemplu, în desenarea mersului ritmic şi melodic prin gesturi plastice, numită *chironomie*. În mare, chironomia cuprinde: gesturi simple prin care se desenează arsisul şi thesisul unuia sau al mai multor ritmuri elementare, şi gesturi compuse prin fuzionarea celor elementare.

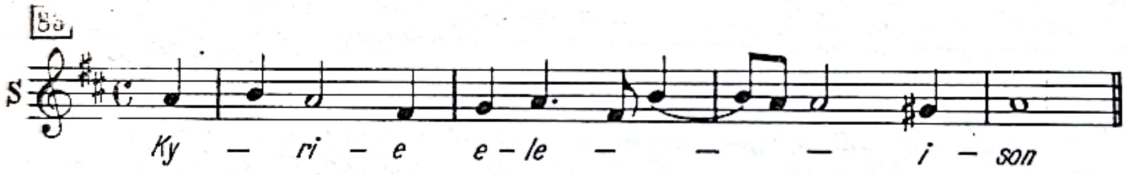
Scanned with OKEN Scanner

Ritmul liber al monodiei gregoriene este preluat de melodia palestriniană, legată şi ea de acelaşi text al prozei latine. Independent însă de acest lucru, înrudirea ritmică rezidă în relaţii cu mult mai complexe, care apropie melodica palestriniană de cea gregoriană, cu rezonanţe în toate caracterele sale esenţiale. Moştenind cadrul modal şi intervalica, a fost cît se poate de firesc ca melodia palestriniană să păstreze şi ritmica gregoriană.

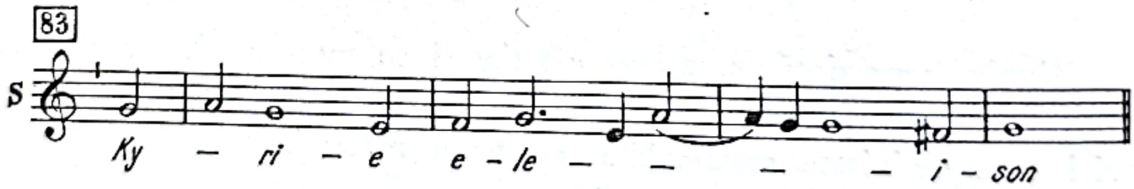
Desigur că la o primă privire este dificil să recunoaştem într-o partitură palestriniană caracterele ritmului liber gregorian. Faptul se explică în bună parte prin caracterul mensurat al muzicii palestriniene, care obligă ritmul liber al prozei latine să îmbrace noi aspecte. Dificultăţile mai sînt însă şi aparente, determinate de prezenţa barelor de măsură, utilizate în aproape toate partiturile moderne tipărite. Ele schimbă configuraţia ritmică a melodiei palestriniene împiedicînd o interpretare corectă a ei.

După cum am mai arătat [1], bara de măsură, pe lîngă accentul metric pe care-l impune, determină apariţia unor figuri ritmice diferite de cele din melodia originală, prin legarea notelor peste bară, mascînd adevăratul aspect al ritmului.

Fragmentul următor reprezintă o transcriere modernă a unei melodii palestriniene.



Pentru restabilirea originalului, este necesar în primul rînd să retranscriem acest fragment în durate duble de note, cu unitatea de timp doimea, iar în al doilea rînd să-l transpunem cu un ton mai jos, în modul iniţial:

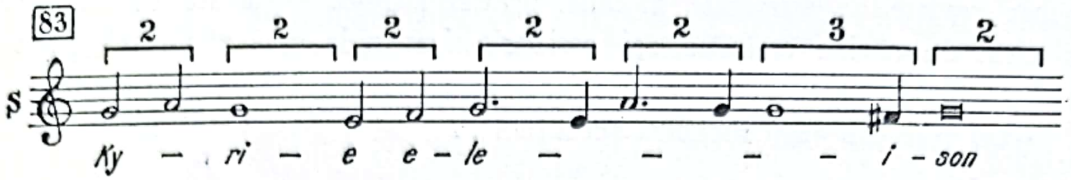


Configuraţia ritmică nu e însă nici acum cea reală, din cauza barelor de măsură. Ele sugerează, în mod involuntar, o delimitare a grupărilor ritmice între bare şi un caracter sincopat al lor prin legarea timpilor neaccentuaţi de cei accentuaţi în interiorul măsurilor şi peste bare. Este suficient

[1] Vezi cap. VI: „Durata notelor".

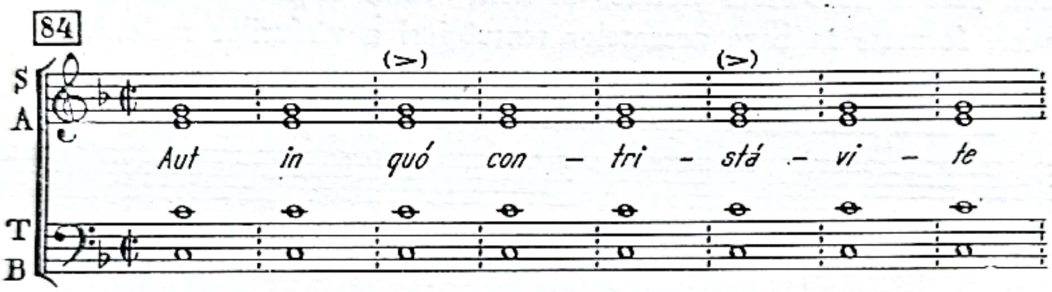
Scanned with OKEN Scanner

să înlăturăm barele de măsură şi dintr-o dată configuraţia ritmică se schimbă. În locul ritmului colţuros şi agitat dinainte, apare un ritm liniştit natural, cu succesiune liberă de grupuri binare şi ternare de timpi.

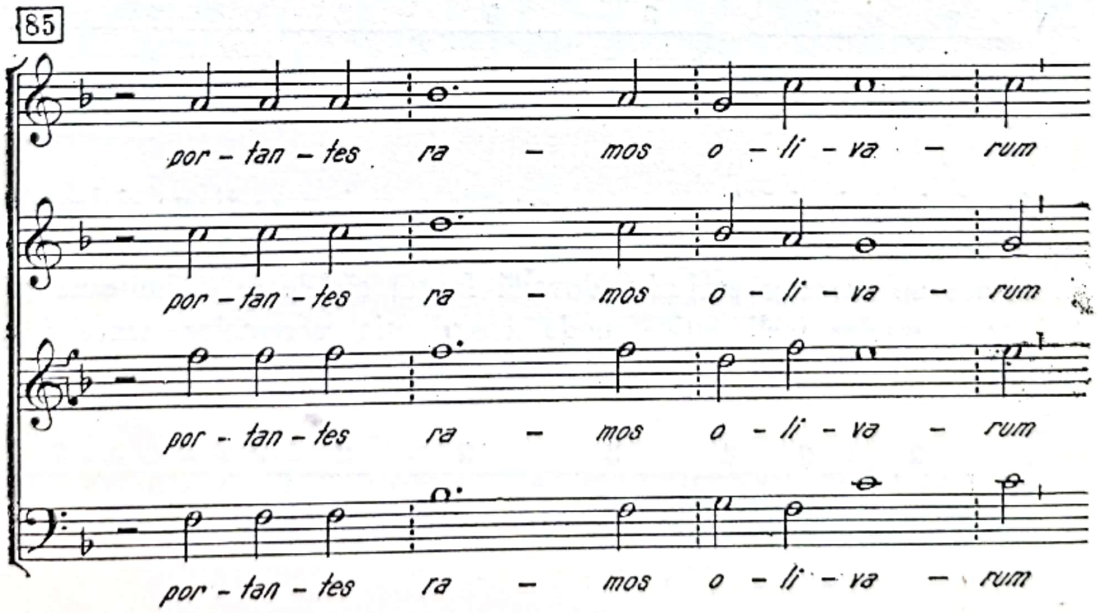


Rezultă deci că pentru a avea o viziune clară asupra ritmicii palestriniene este necesar să se facă abstracţie de barele de măsură.

Influenţa textului latin şi a accentului tonic asupra formării grupărilor ritmice din melodica palestriniană se evidenţiază cel mai uşor în părţile cu caracter de recitativ, unde melodia este formulată din note egale, tratate omofon. În aceste cazuri succesiunea neregulată a accentelor textului dă naştere unor grupări ritmice asimetrice.



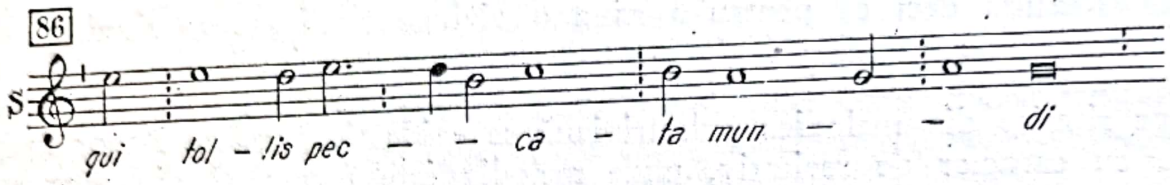
Cînd duratele sunetelor din fragmentele omofone sînt diferite, accentele textului ies şi mai mult în evidenţă prin adăugarea contribuţiei factorului de durată.



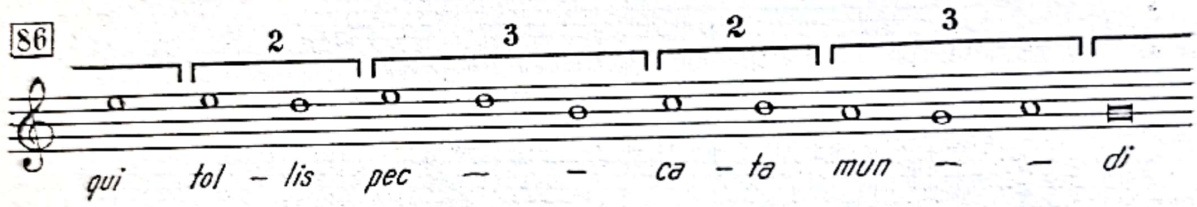
Scanned with OKEN Scanner

Caracterul mensurat al melodiei palestriniene oferă însă şi alte posibilităţi, cu totul noi, de îmbogăţire a ritmului liber. Faţă de succesiunea grupărilor de timpi egali şi indivizibili din melodica gregoriană, aici apar imense resurse de varietate a configuraţiei ritmice rezultate din diviziunea timpilor. Se obţine astfel o asimetrie ritmică mult mai complexă decît cea produsă prin gruparea timpilor simpli ai muzicii nemensurate.

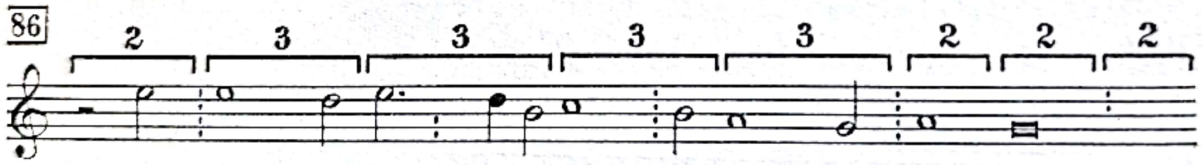
Un exemplu va demonstra acest lucru :



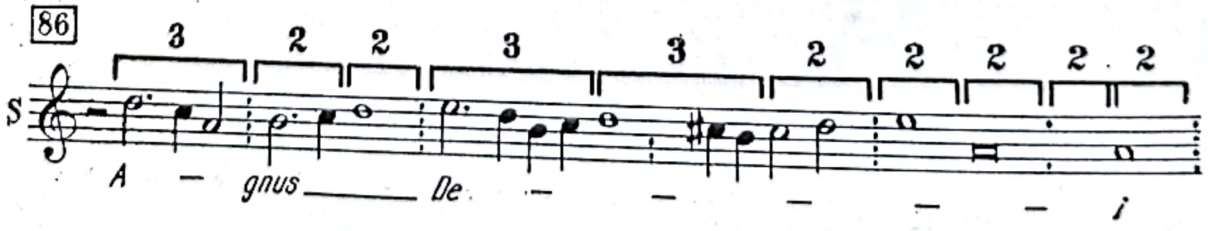
Dacă luăm în considerare numai înălţimea sunetelor acestei linii melodice, fără a le atribui durate diferite, vom obţine următoarele grupări ritmice, formate în baza accentelor textului şi a vîrfurilor melodice.



Duratele mensurate dau însă naştere, în cadrul succesiunii binare şi ternare de timpi, unor grupări cu profiluri ritmice diferite, datorită varietăţii duratelor din care sînt formate aceste grupări.

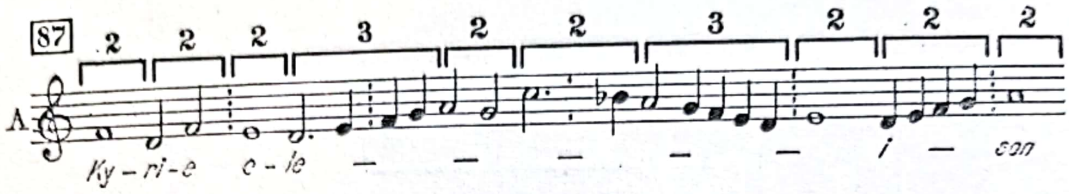


Împărţirea ritmică în acest caz este de o mai mare fineţe şi legată de însăşi substanţa melodică. Rolul textului în formarea unor asemenea grupări nu mai are un caracter exclusiv, dovadă faptul că ele se delimitează şi în cursul fragmentelor melismatice, unde contribuţia accentelor textului este absentă.



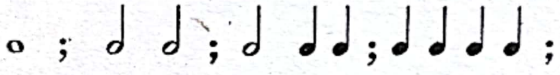
Scanned with OKEN Scanner

Pentru a demonstra particularităţile de organizare ritmică a melodiei palestriniene să analizăm, pe parcursul unei fraze melodice, atît succesiunea grupurilor binare şi ternare pe timpi cît şi compoziţia lor ritmică.

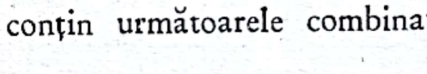


Analiza ritmică a acestei fraze pune în evidenţă în primul rînd o succesiune de grupuri binare şi ternare de unităţi de timp, alternînd în mod neregulat şi asimetric. În al doilea rînd, se constată o varietate a combinării duratelor, din interiorul acestor grupuri.

Astfel grupurile binare prezintă următoarele aspecte :



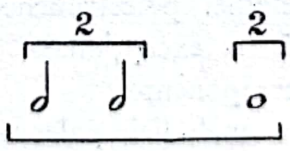
Grupurile ternare conţin următoarele combinaţii ale duratelor :



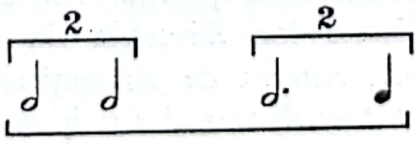
Varietatea ritmică se obţine nu numai prin compoziţia diferită a grupurilor ci şi prin situarea lor în context cu grupurile vecine.

De exemplu, grupul binar format din două doimi apare în această frază melodică de două ori. De fiecare dată este precedat sau urmat de alt grup cu care realizează complexe ritmice diferite.

Prima dată :



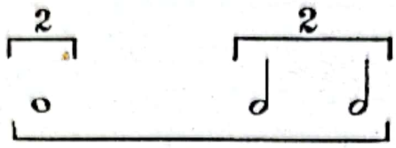
A doua oară :



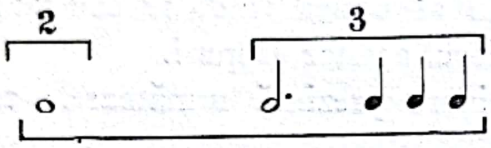
Scanned with OKEN Scanner

Același lucru se constată și cu privire la grupul binar constînd dintr-o notă semibrevis, care apare de patru ori :

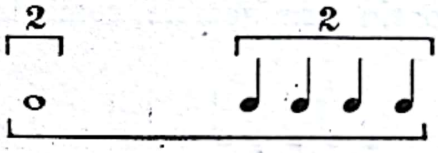
Prima dată :



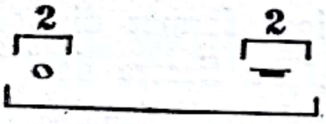
A doua oară :



A treia oară :



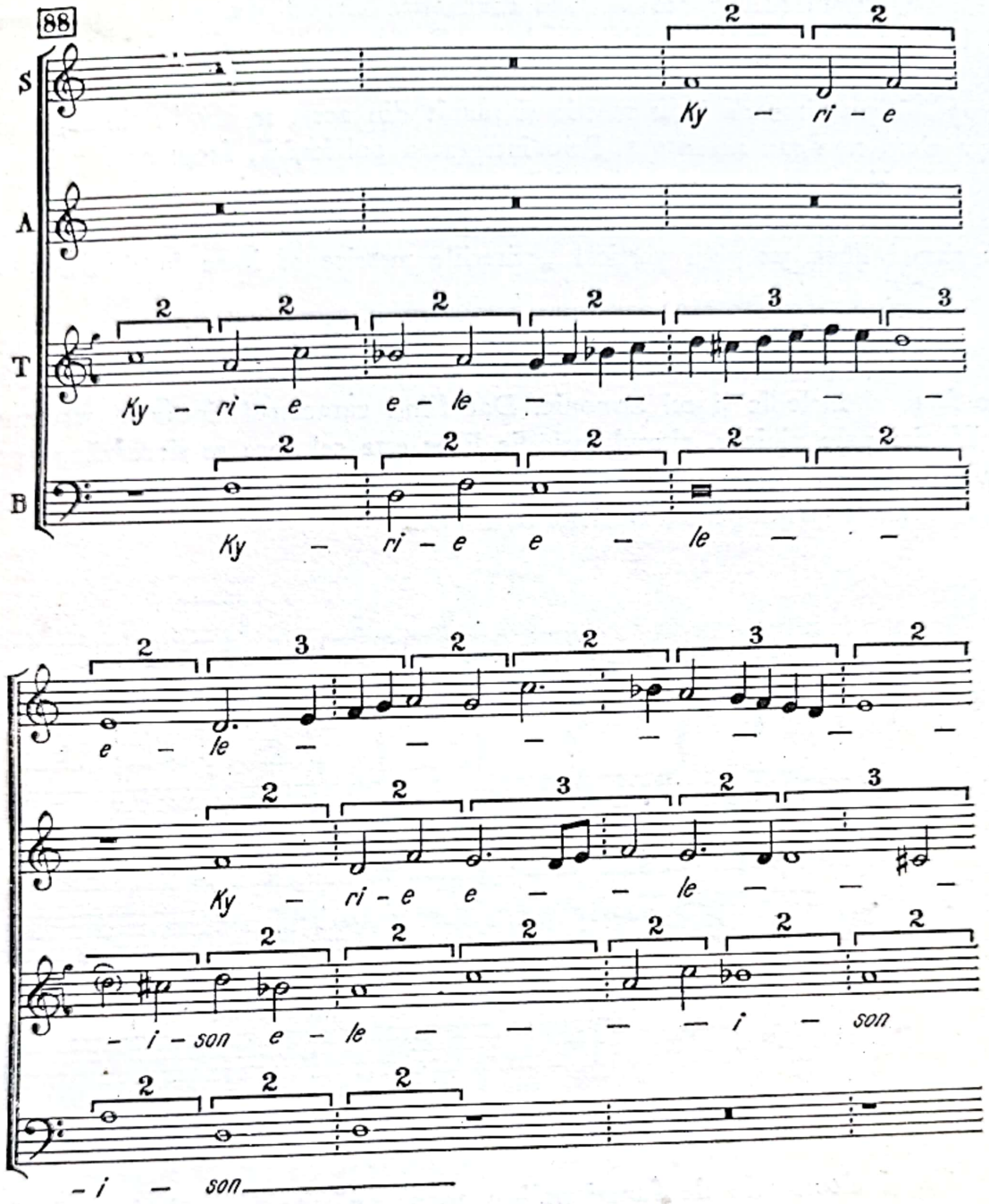
A patra oară :



Asimetria ritmică a melodiei palestriniene cu succesiunea de grupuri diferite are drept consecință o excepțională coeziune, rezultată dintr-o sudare firească a părților sale componente.

Complexitatea ritmică a melodiei palestriniene iese și mai mult în evidență atunci cînd linia melodică este integrată în țesătura polifonică. Aici, fiecare linie melodică își are fizionomia ritmică proprie, care se desfășoară independent de a celorlalte, profilul ritmic contribuind alături de cel melodic la individualizarea lor. Diversele ritmuri suprapuse realizează pe de o parte o *poliritmie*, element de diferențiere și contrast, iar pe de altă parte *ritmuri complementare*, de întregire reciprocă.

Scanned with OKEN Scanner



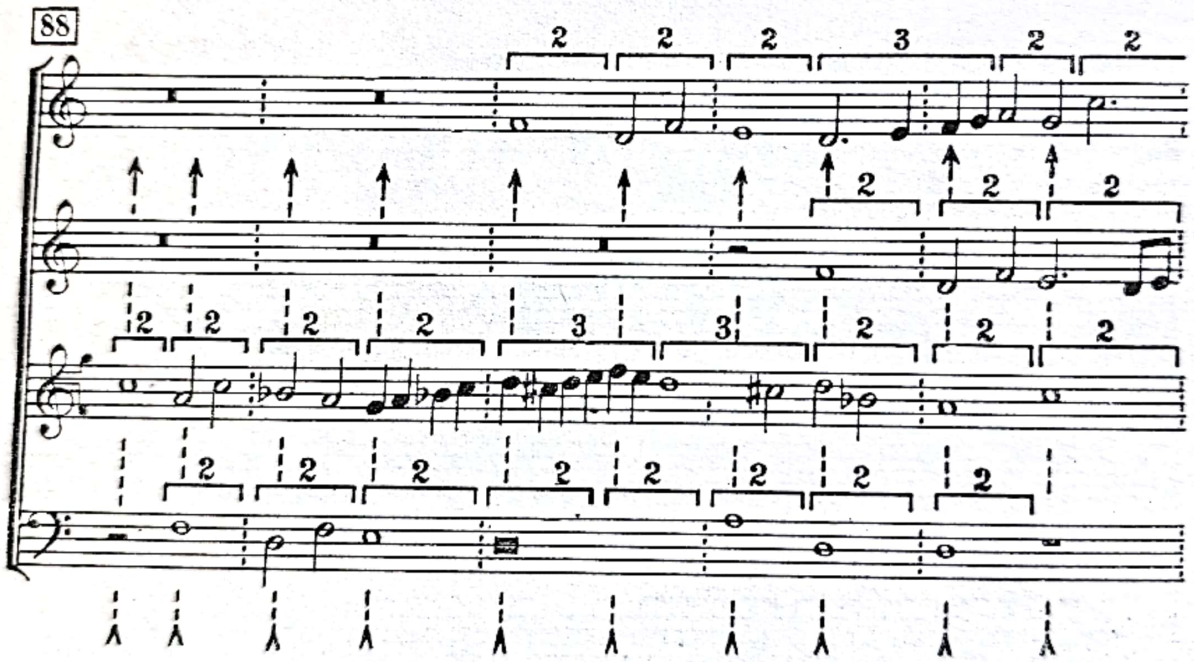
Caracterul mensurat și încadrarea în țesătura polifonică au făcut să apară, pe lîngă ritmul liber, propriu liniilor melodice individuale, un nou fenomen, și anume ritmul metric comun întregii structuri [1]. După cum am

[1] K. Jeppesen : *Palestrina Stil und die Dissonanz*, pag. 18.

Scanned with OKEN Scanner

arătat [1], ritmul metric are la bază diviziunea binară sau ternară prin care a luat naștere unitatea de timp doimea. Consecutiv acestei diviziuni, grupul de timpi se repetă constant, creînd o situație privilegiată primului timp al grupului, purtător de ictus metric și numit din acest motiv în limbajul curent timp tare sau accentuat. Prin integrarea polifonică, fenomenul primește o consolidare remarcabilă, datorită raporturilor armonice care se sprijină pe timpii tari, făcînd ca, în timp ce pe plan orizontal continuă să stăpînească ritmul liber, pe plan vertical „criteriile metrice să intre în drepturi nesperate" [2].

Prin urmare, între dimensiunea orizontală și cea verticală a țesăturii polifonice se produce și sub aspect ritmic un antagonism similar cu cel dintre factorul melodic și cel armonic. Dat fiind caracterul linear al structurii polifonice palestriniene, ritmul melodic liber este cel care se situează pe primul plan, pe cînd ritmul metric vertical rămîne pe plan secundar, servind ca element de sprijin pentru edificiul polifonic.



Ca și elementele de funcționalism tonal apărute în cadrul modurilor Renașterii, pulsația metrică generală, deși încă palidă față de ritmul liber al frazelor melodice, a constituit germenul unei noi concepții ritmice, predominantă în epocile următoare ale muzicii, și anume concepția ritmului metric. Bara de măsură, la început simplu mijloc pentru a obține sincronis-

[1] Vezi cap. VI : „Durata notelor".

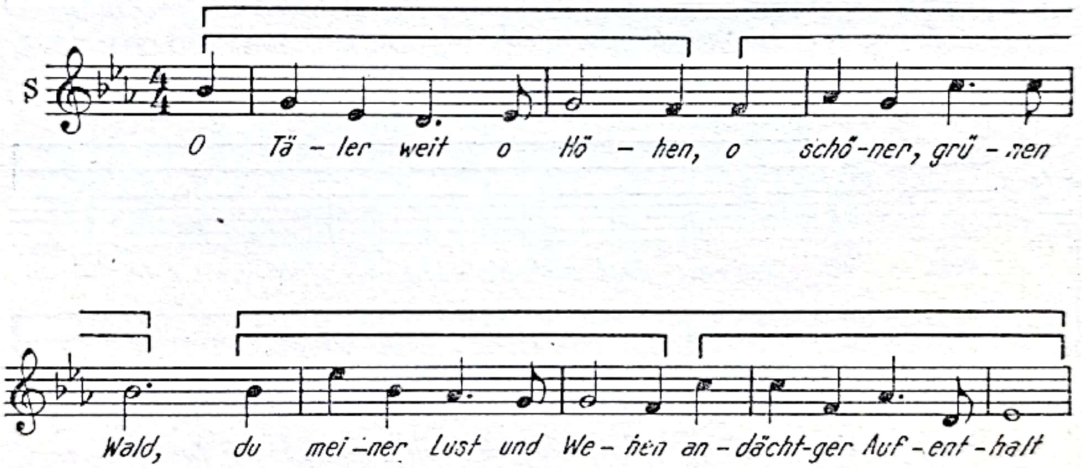
[2] V. Giuleanu : *Ritmul*, Ed. muz., București, 1969, vol. II, pag. 166.

Scanned with OKEN Scanner

mul părţilor suprapuse, permitea o desfăşurare nestînjenită a ritmului orizontal-melodic. Accentele acestuia se succedau independent, fără a coincide cu cele metrice decît în mod întîmplător. Cu timpul însă, accentele metrice s-au impus din ce în ce mai mult, o dată cu creşterea ponderii factorului vertical. Izocronismul armonic a venit să întărească izocronismul ritmic [1]. Accentelor metrice li s-au atribuit calităţi ritmice intrinsece, ceea ce a dus la totala subordonare a ritmului faţă de măsură [2]. Locul formulelor ritmice din epoca gregoriană l-au luat formulele metrice din epoca clasică [3].

Revenirea aceloraşi grupări metrice a imprimat ulterior întregii construcţii a formei o simetrie pătrată, constînd în egalitatea şi proporţionalitatea părţilor componente.

F. Mendelssohn-Bartholdy : **Abschied vom Walde**



Cvadratura formei, prin repetările pe care le conţine, implică o permanentă fragmentare a discursului muzical. În construcţia formelor muzicale este cunoscut faptul că asemănările separă în timp şi deosebirile unesc [4].

---

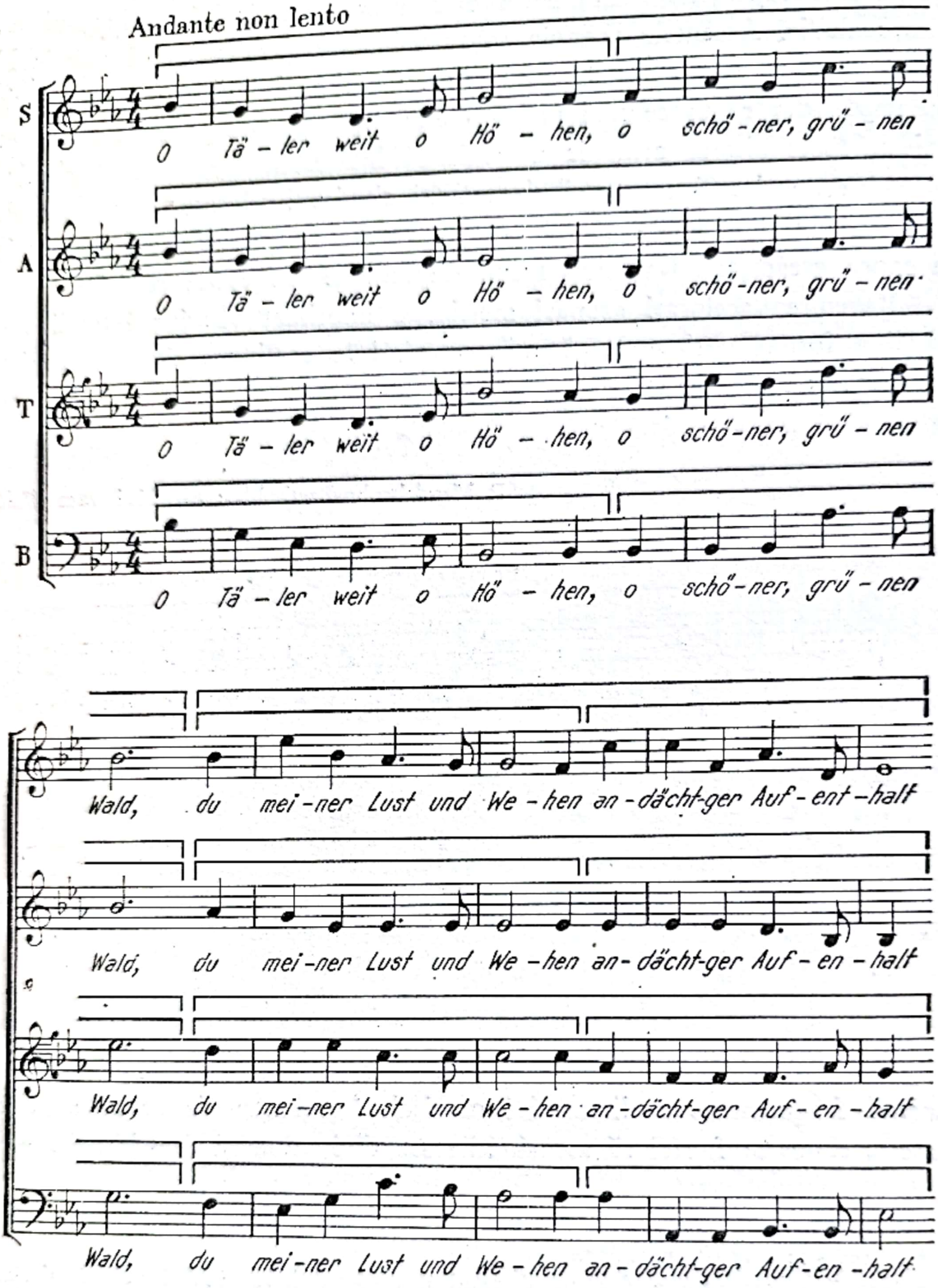
[1] S. Toduţă : *Op. cit.*, pag. 358.

[2] Această subordonare a fost totuşi relativă, deoarece între ritm şi măsură a rămas un dezacord care n-a încetat niciodată, ritmul organizat în măsuri avînd mereu tendinţa de a rupe cadrul rigid care i s-a impus şi de a-şi recîştiga independenţa. (E. Closson : *Op. cit.*, pag. 11.)

[3] E. Willems : *Op. cit.*, pag. 137.

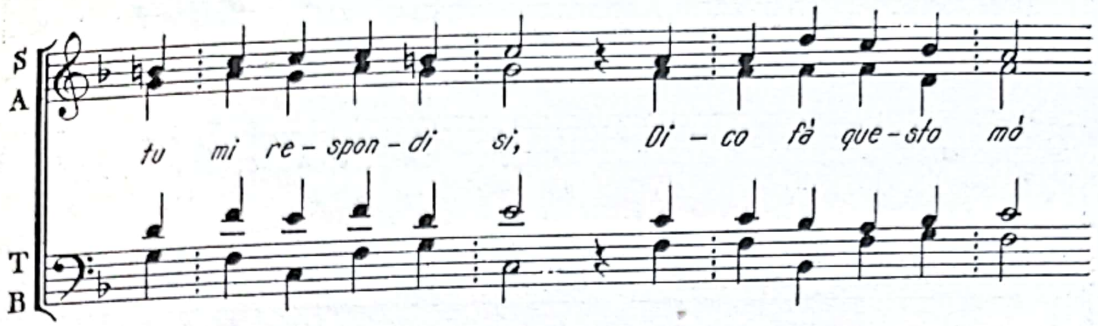
[4] I. V. Sposobin : *Teoria formelor muzicale*, Moscova, 1952, pag. 69.

Scanned with OKEN Scanner

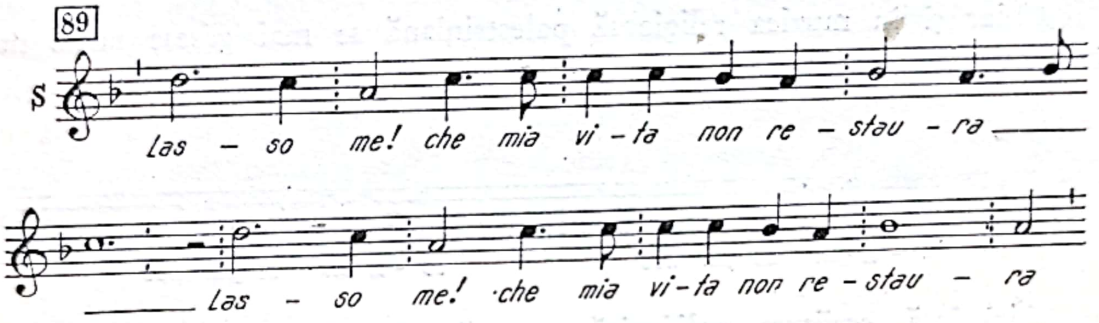


În muzica Renașterii, cvadratura formei începe să-și facă apariția în madrigal, sub influența textelor în versuri, a cîntecelor populare și a muzicii de dans.

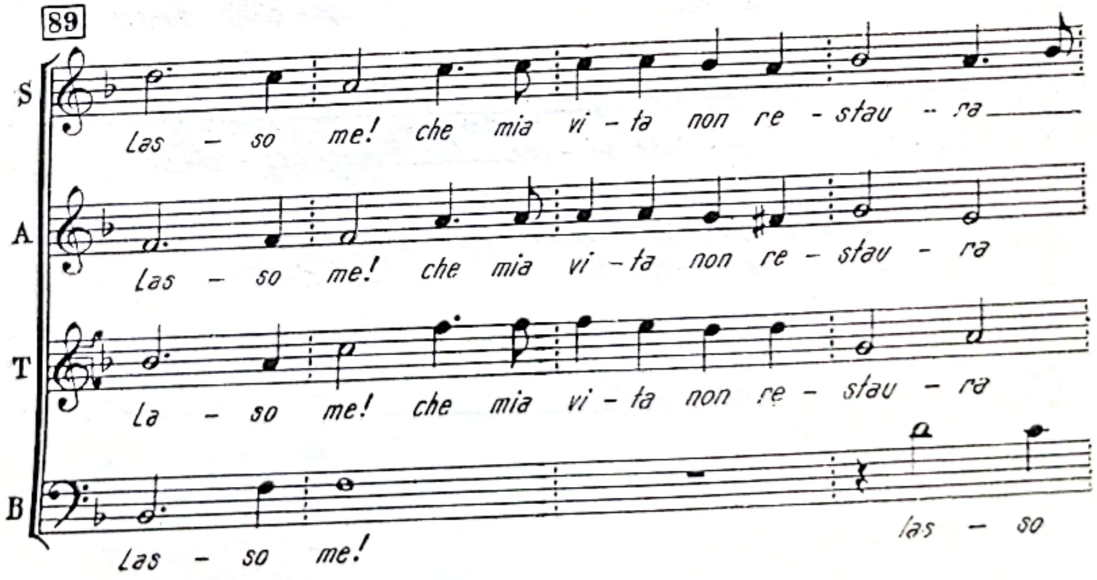
Scanned with OKEN Scanner



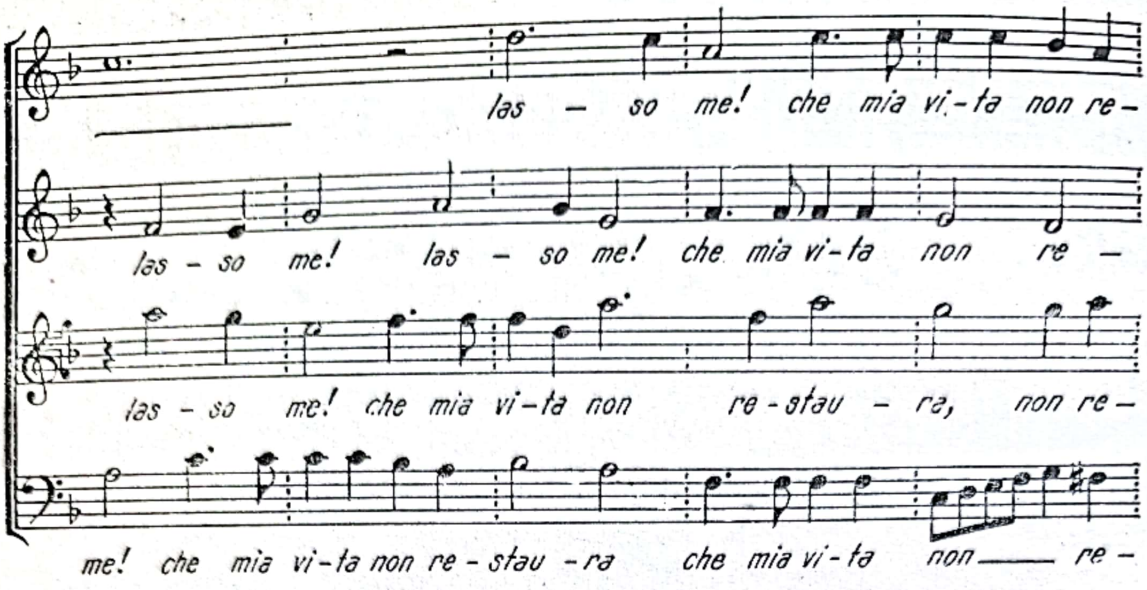
În madrigalele lui Palestrina se întîlnesc de asemenea astfel de influențe.



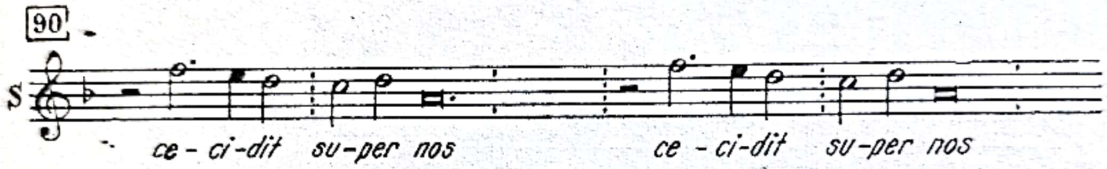
Țesătura polifonică face însă să mai persiste o oarecare asimetrie și independență a unităților ritmice față de diviziunea metrică.



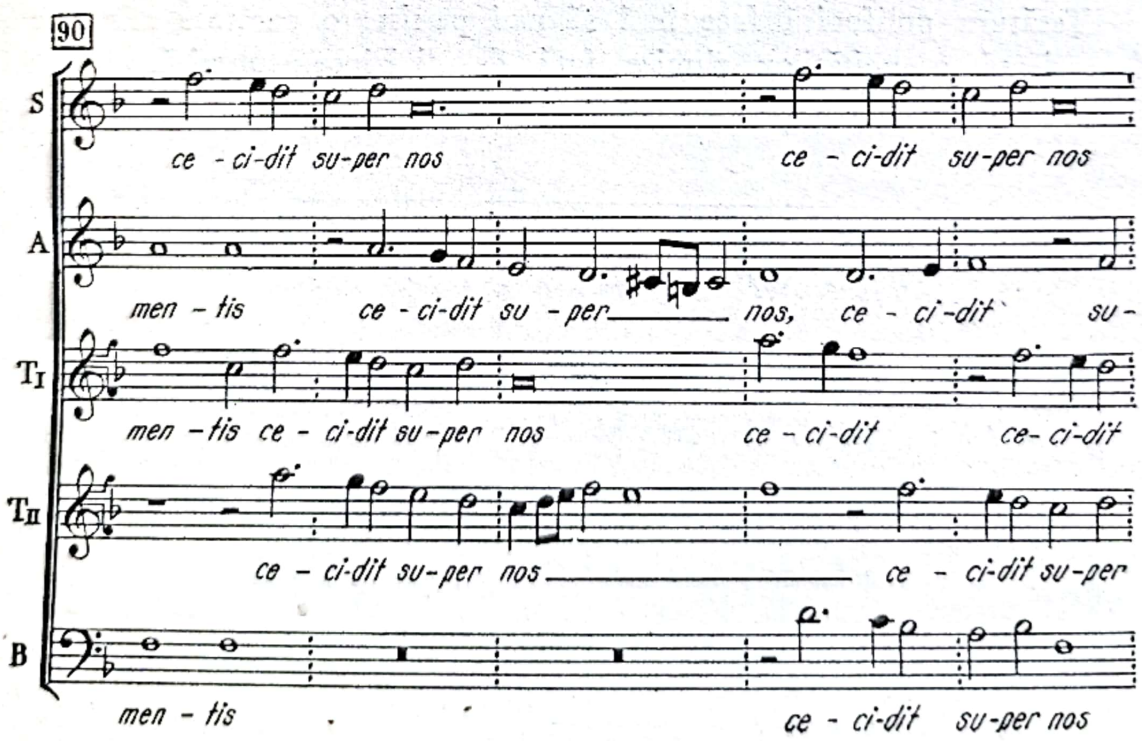
Scanned with OKEN Scanner



Chiar și în muzica religioasă palestriniană se mai găsesc unele momente de această natură.



Aici însă, scriitura polifonică acoperă orice fel de simetrie ritmică.



Scanned with OKEN Scanner

Privind problema ritmului în dezvoltarea sa istorică vom constata că stilul polifonic al Renașterii constituie o etapă situată între ritmul liber al monodiei gregoriene și ritmul metric al epocii clasice. Din acest punct de vedere situația ritmului stilului Renașterii este asemănătoare cu cea a modurilor acestui stil, care, la fel, reprezintă o etapă intermediară între modurile monodice și major-minorul de mai tîrziu. Analogia poate merge și mai departe, deoarece ritmul stilului polifonic, prin apariția mensurabilității și a structurii verticale, împinge însușirile ritmului liber spre o maximă complexitate, similară cu cea la care au ajuns modurile polifonice prin exploatarea valențelor lor verticale.

În același timp, factorii care au declanșat această dezvoltare complexă a ritmului au constituit, ca și în cazul modurilor, cauzele uniformizării și sărăcirii ritmului în epocile care au urmat Renașterii. Muzica mensurată, integrată în țesătura polifonică, prilej de speculații ritmice cu totul remarcabile în epoca Renașterii, comparabile, după Stravinski, cu combinațiile poliritmice ale secolului XX,[1] conținea în ea și elementul metric, care a dus ulterior la schematismul ritmic de mai tîrziu.

După cum remarcă în mod just R. Leibovitz, evoluția muzicii înseamnă, de cele mai multe ori, atît progres sub anumite aspecte cît și regres din alte puncte de vedere, și nicidecum o dezvoltare în linie dreaptă[2].

---

[1] I. Stravinski și R. Craft: *Souvenirs et comentaires*, Gallimard, Paris, 1963, pag. 133—134.

[2] R. Leibovitz: *L'évolution de la Musique de Bach à Schoenberg*, pag. 64—66.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul VIII

ASPECTUL MORFOLOGIC

În creaţia palestriniană, între melodie şi text există o strînsă legătură. După cum s-a arătat în capitolul precedent, melodia palestriniană, ca şi cea gregoriană, urmează modelul textului literar. Desenul melodic, succesiunea accentelor şi delimitarea grupărilor ritmice se subordonează textului, dînd naştere unui adevărat mulaj al acestuia. În acelaşi timp, construcţia formei se realizează tot în baza textului şi a diviziunilor sale, desfăşurîndu-se conform succesiunii elementelor sintactice ale acestuia.

O primă problemă care se pune în cadrul relaţiilor dintre melodie şi text este cea a raportului dintre sunetele melodiei şi silabele textului. Din acest punct de vedere există următoarele eventualităţi :

— fiecare sunet corespunde cîte unei silabe *(tratare silabică)*.

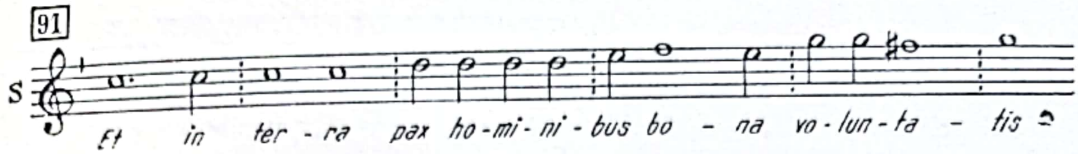
— mai multe sunete corespund unei silabe, fie în grupuri mai mici, de 2—3 sunete, fie în grupuri mari *(tratare melismatică)*.

Ambele cazuri se supun unor reguli cît se poate de precise.

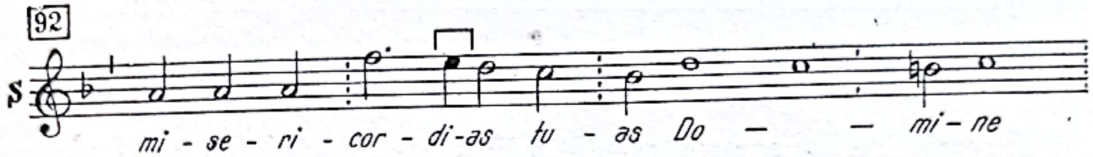
În tratarea silabică a textului, principalul criteriu îl constituie durata sunetelor, existînd o delimitare netă între duratele care pot fi purtătoare de silabe şi duratele care nu pot avea această atribuţie.

Cea mai mică durată care poate avea silabă proprie este în principiu doimea, corespunzătoare unităţii de timp. Duratele mai mari, nota întreagă şi nota semibrevis, pot fi de asemenea purtătoare de silabe, în timp ce duratele mai mici, pătrimea şi optimea, de obicei nu au această calitate.

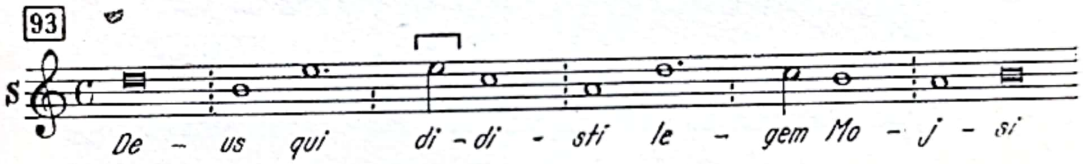
Scanned with OKEN Scanner



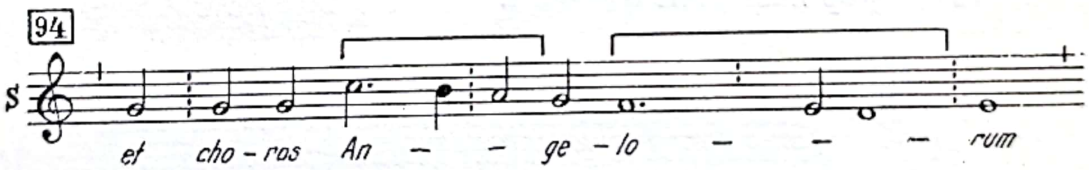
Pătrimea totuşi poate avea uneori silaba ei proprie, atunci cînd apare singură, încadrată între o doime cu punct şi o altă durată purtătoare de silabă. Explicaţia constă în aceea că, într-un asemenea caz, pătrimea izolată ţine de fapt locul unei doimi care şi-a pierdut jumătate din durată în folosul doimii precedente, devenită doime cu punct.



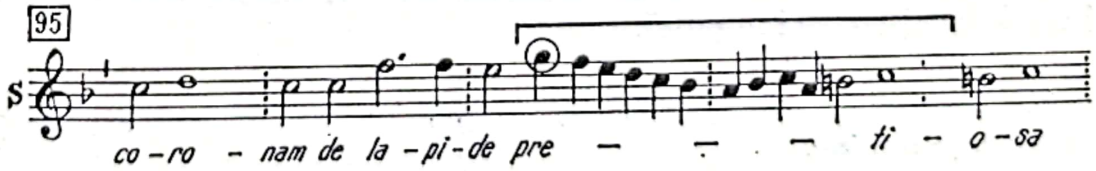
Cînd repetă acelaşi sunet, duratele purtătoare de silabe primesc întotdeauna silabe diferite.



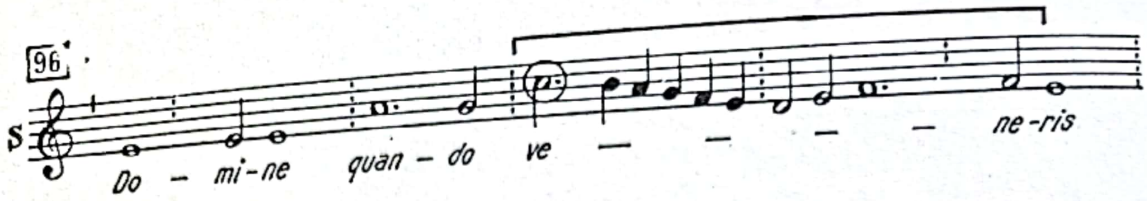
Cînd execută însă sunete diferite, ele pot primi nu numai silabe separate, ci şi silabe comune mai multora.



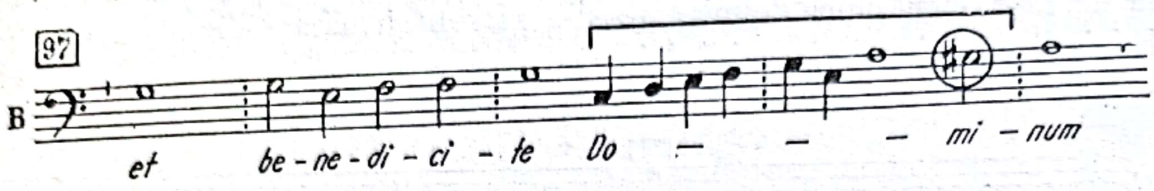
Tratarea melismatică apărută în interiorul sau la sfîrşitul cuvintelor poate angaja, atît duratele purtătoare de silabe cît, mai ales, duratele mici. În special şirurile de pătrimi formează grupări melismatice plasate pe o singură silabă. Aceasta poate apărea, fie pe primul sunet al grupului, fie pe un sunet de durată mai mare care precede grupul.



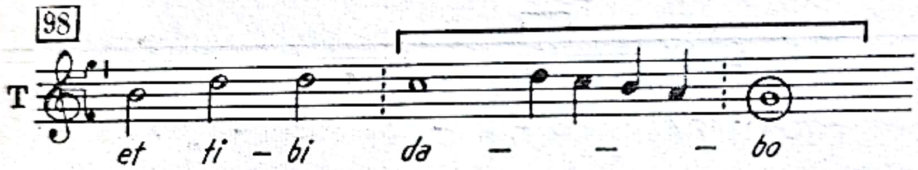
Scanned with OKEN Scanner



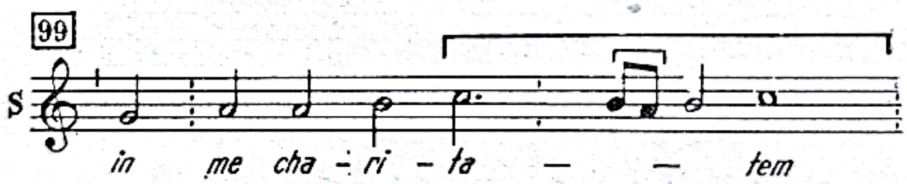
O dată încheiat grupul de pătrimi, silaba nu este schimbată pe prima ci pe o altă durată mai mare ce urmează după grup.



Excepţia de la această regulă o formează încheierile de fraze melodice, în care sunetul final de durată mare este precedat de un grup de pătrimi. În cazul acesta, schimbul de silabă are loc imediat după terminarea grupului adică pe sunetul de încheiere al frazei.



Perechea de optimi de obicei nu poate primi o silabă proprie ci este inclusă într-un grup melismatic mai mare.



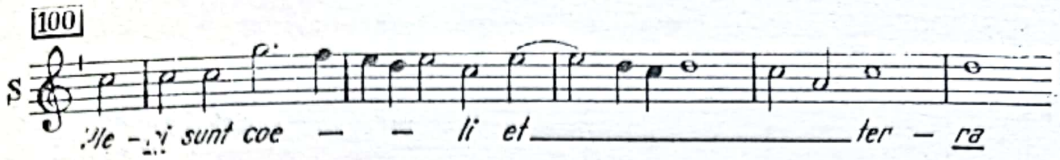
Regulile privind repartizarea silabelor pe durate şi grupuri de sunete au ca scop obţinerea unei pronunţări cît mai clare, mai fireşti şi mai adecvate accentelor textului care stă la baza liniei melodice. [1]

Barele de măsură, subliniind accentele metrice, vin în conflict cu ritmul neregulat al textului în proză.

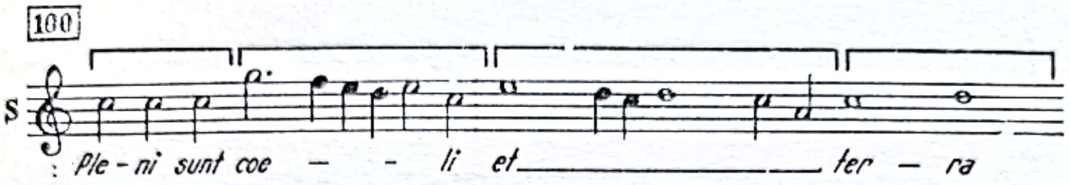
---

[1] E. Paccagnella *(op. cit.,* pag. 72—76) subliniază importanţa cezurilor şi pauzelor în arta oratoricii palestriniene.

Scanned with OKEN Scanner

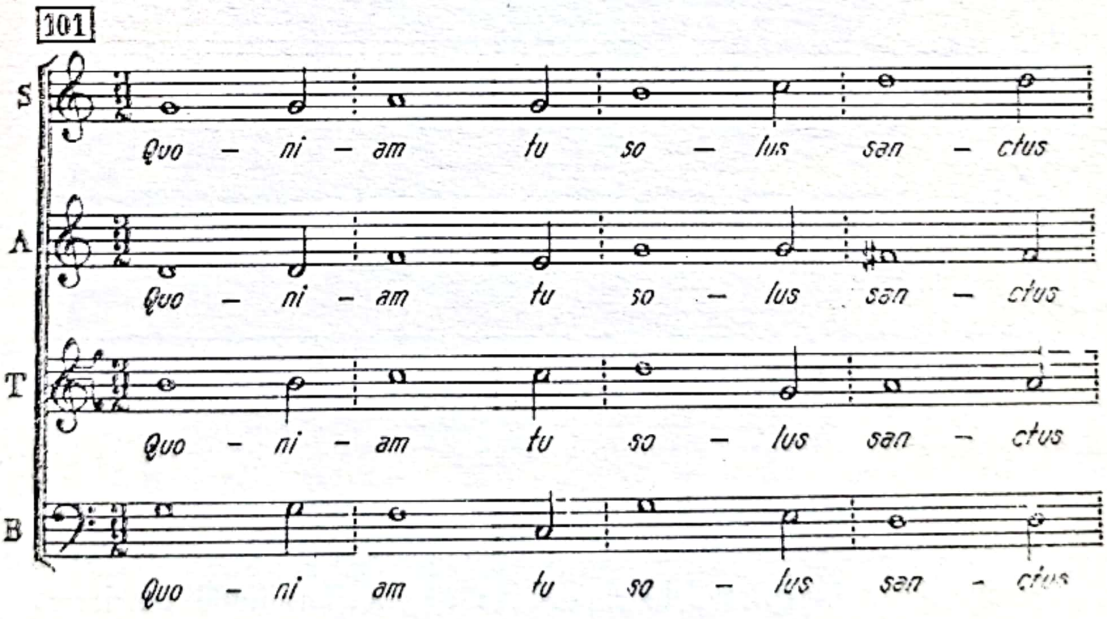


Înlăturarea lor lasă să se vadă deplina concordanţă dintre ritmul melodiei şi al textului.

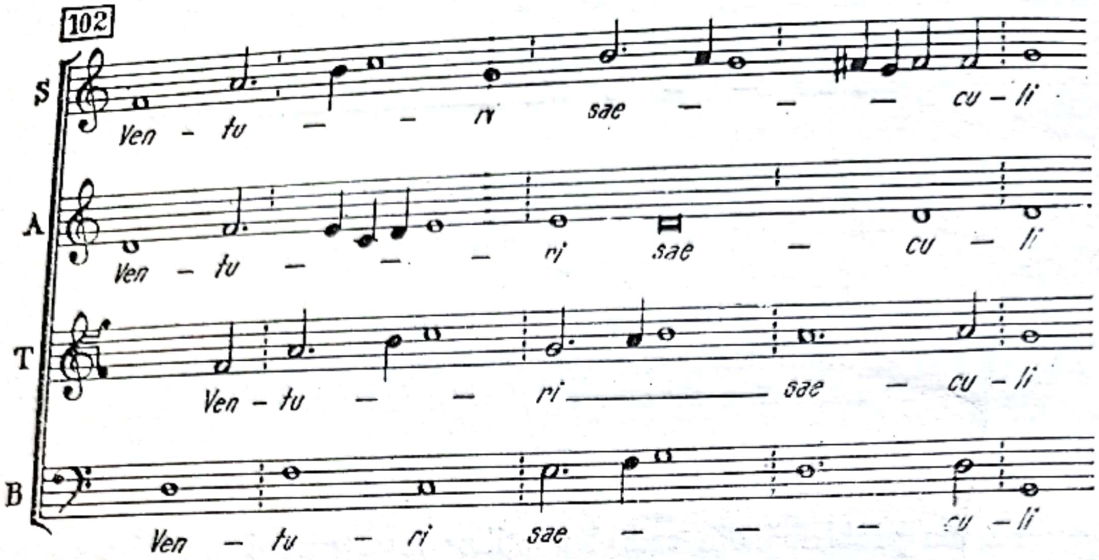


A doua problemă din cadrul relaţiilor între text şi muzică o constituie integrarea în structura polifonică, cu suprapunerea mai multor voci, al căror text evoluează independent. În funcţie de tratarea silabică sau melismatică şi de caracterul ţesăturii polifonice apar multiple modalităţi de combinare verticală. Ele vor fi însoţite de grade diferite de inteligibilitate a textului.

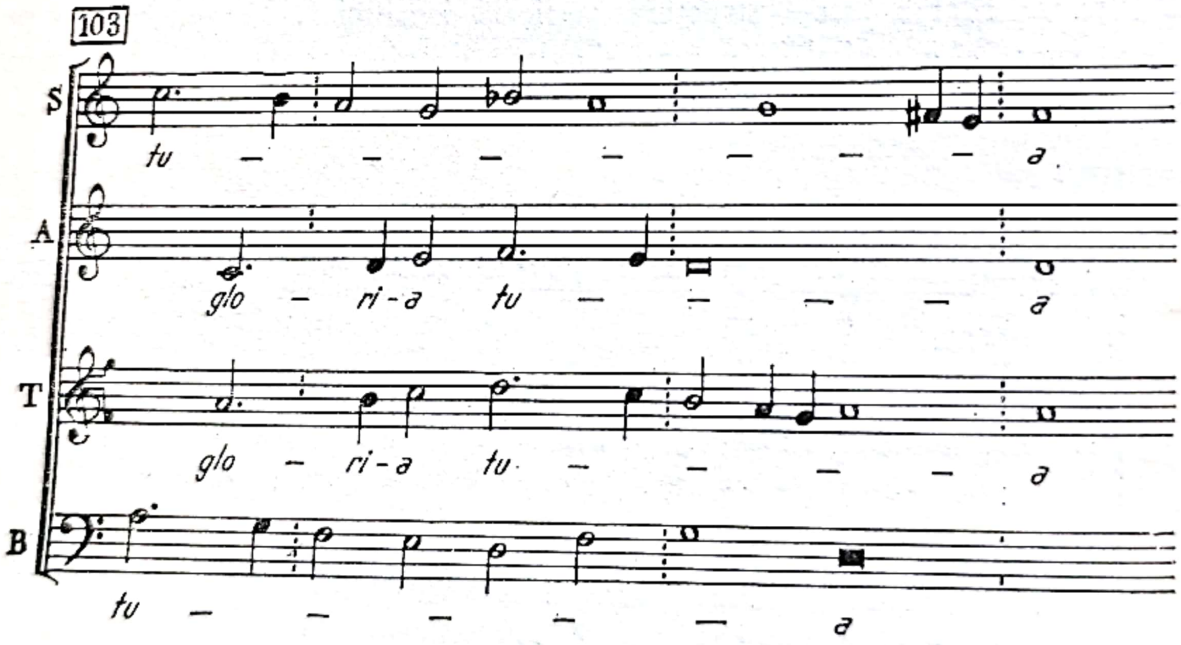
Cea mai simplă modalitate de suprapunere o constituie încadrarea textului tratat silabic într-o structură verticală izoritmică. Pronunţîndu-se pe fiecare sunet cîte o silabă, în mod simultan de către toate vocile, se obţine cea mai clară prezentare posibilă.



Tratarea polifonică a textului produce suprapuneri inegale şi asimetrice, diminuîndu-i inteligibilitatea.

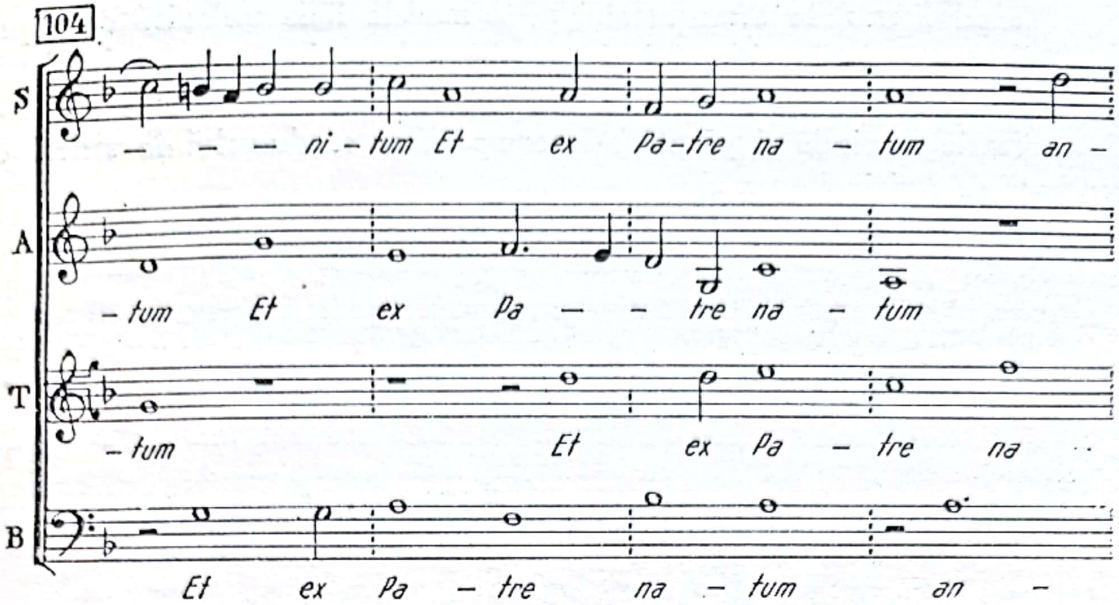


Şi în asemenea cazuri se poate obţine o claritate sporită printr-o simultaneitate a silabelor la începutul sau la sfîrşitul fragmentului melismatic, dacă nu pe întreaga structură verticală, cel puţin la un grup de voci.

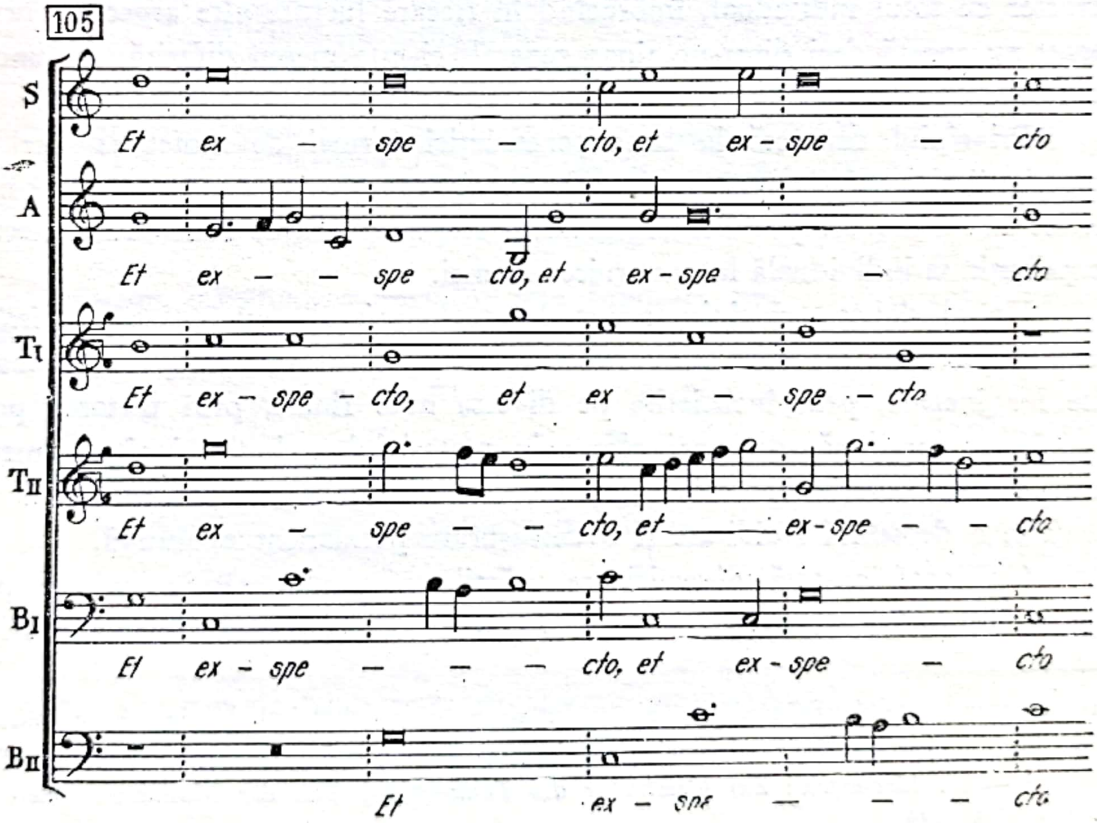


Polifonia imitativă produce o disociere accentuată a textelor diferitelor voci, ceea ce scade considerabil posibilitatea de înţelegere a lor. Acest lucru se resimte nu atît în episoadele expozitive de început, unde densitatea ţesăturii polifonice se augmentează treptat, permiţînd perceperea cuvintelor, ci mai ales în cele din mijlocul discursului muzical, unde noul text apare dintr-odată în plină complexitate polifonică.

Scanned with OKEN Scanner



În *Missa Papae Marcelli*, Palestrina reuşeşte să obţină o maximă claritate a textului în structura polifonică la 6 voci. Silabele sînt scoase în evidenţă prin plasarea lor, fie la cîte o voce situată în prim plan prin conturul ei melodic, fie simultan la grupuri de voci sau la toate vocile [1].

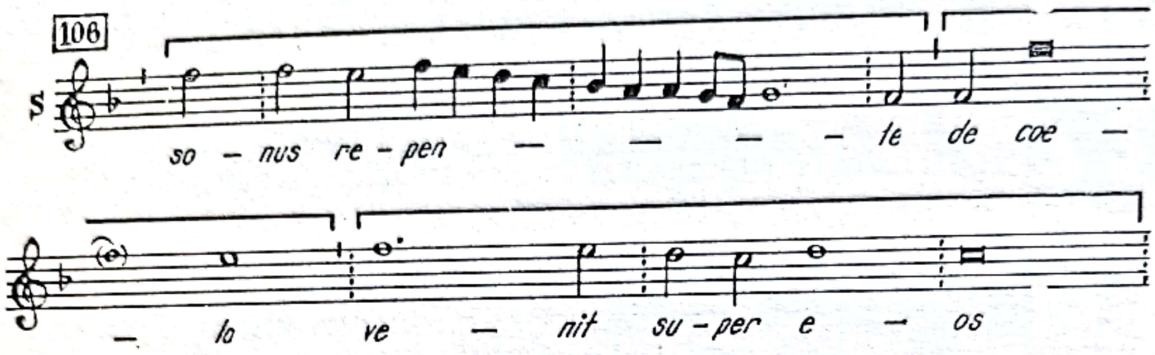


[1] *Missa Papae Marcelli* este cunoscută în istoria muzicii drept lucrarea prin care Conciliul tridentin (1545—1563) a putut fi convins că muzica polifonică este compatibilă

Scanned with OKEN Scanner

Textul literar, în afara rolului de a modela linia melodică după propriul său contur, îl mai are şi pe cel de a determina construcţia formei muzicale.

Frazele muzicale şi părţile sale componente se dezvoltă în strictă dependenţă de diviziunile textului.



Mai multe fraze muzicale, bazate pe cele literare, constituie forma muzicală caracteristică epocii Renaşterii, forma de *motet*.

Acest tip arhitectonic subordonat textului are, după Mersmann, un caracter cu totul individual, îmbrăcînd în fiecare lucrare alte aspecte. Forma *motet* nu constă deci dintr-un tipar general, ci este mereu diferită, în funcţie de forma textului literar [1]

Principiul care stă la baza construcţiei formei de motet este cel al *succesiunii,* deosebit în mod radiçal de cel al repetiţiei şi simetriei din formele clasice [2]. Părţile componente ale motetului apar pe rînd, aducîndu-şi fiecare contribuţia sa individuală la construirea formei.

Un al doilea principiu, strîns legat de primul, este cel al *varietăţii* părţilor succesive ale motetului. Acestea se deosebesc între ele prin dimensiunile lor inegale, prin încheierile pe diverse note finale, prin tratarea polifonică sau omofonă, dar mai ales prin materialul melodic şi ritmic mereu nou pe care-l conţin. Datorită acestei succesiuni variate, forma muzicală dobîndeşte o deosebită fluiditate şi o desfăşurare permanent evolutivă.

Cu toată această diversificare, părţile motetului rămîn unitare prin trăsăturile stilistice comune care le stau la bază. Mai mult chiar, uneori se

---

cu claritatea textului. Frămîntările din acea epocă şi rolul lui Palestrina în reabilitarea muzicii polifonice constituie subiectul dramei muzicale *Palestrina* de Hans Pfitzner (1917).

[1] — H. Mersmann : *Zur Geschichte des Tombegriffs,* Jhb. der Musikbibl. Peters für 1930, pag. 32—48.

— A. Gabeaud : *Guide pratique d'analyse musicale,* Durand, Paris, 1940, pag. 29—31.

[2] M. Emmanuel : *Op. cit.,* pag. 493.

Scanned with OKEN Scanner

poate observa şi revenirea cîte unui motiv caracteristic, al unui grup de note sau a unui desen melodic, prin care se stabileşte o reală legătură între părţile motetului. Ele nu sînt însă reîntoarceri tematice dezvoltate şi nu contravin varietăţii esenţiale a acestui gen de construcţie [1].

Faţă de varietatea întîlnită pe planul desfăşurării orizontale a formei muzicale, motetul deţine un important principiu unificator, care-şi exercită acţiunea pe plan vertical, şi anume principiul polifonic al *imitaţiei*. Frazele melodice suprapuse la diferite voci, provenind din acelaşi text, pot fi similare, fie în întregime, fie parţial, prin începutul lor. Prin intrarea succesivă a vocilor, conform principiului imitativ, începutul frazelor melodice este scos în evidenţă datorită repetării aceluiaşi material melodic. Este cel mai simplu procedeu de subliniere a unui element tematic. Pe această cale se valorifică, după cum am arătat, un motiv gregorian, profan, sau creat de compozitor [2].

Să analizăm, în baza celor expuse, motetul palestrinian la 4 voci *Super flumina Babylonis*.

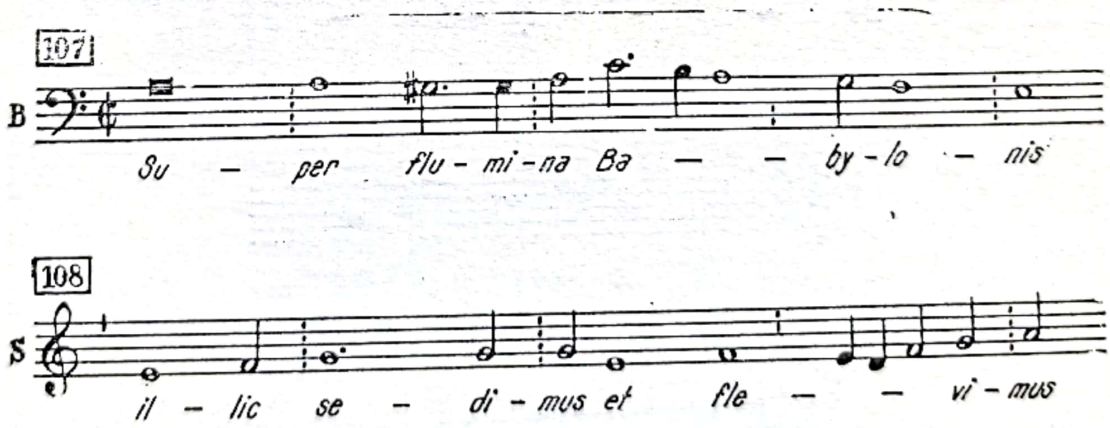
Examinînd mai de-aproape textul motetului, distingem următoarele diviziuni :

Super flumina Babylonis
illic sedimus et flevimus
dum recordaremur tibi Sion.
In salicibus in medio ejus
suspendimus organa nostra.

Celor cinci diviziuni ale textului le corespund cele cinci părţi sau *secţiuni* ale motetului, dînd daştere următoarei scheme a formei :

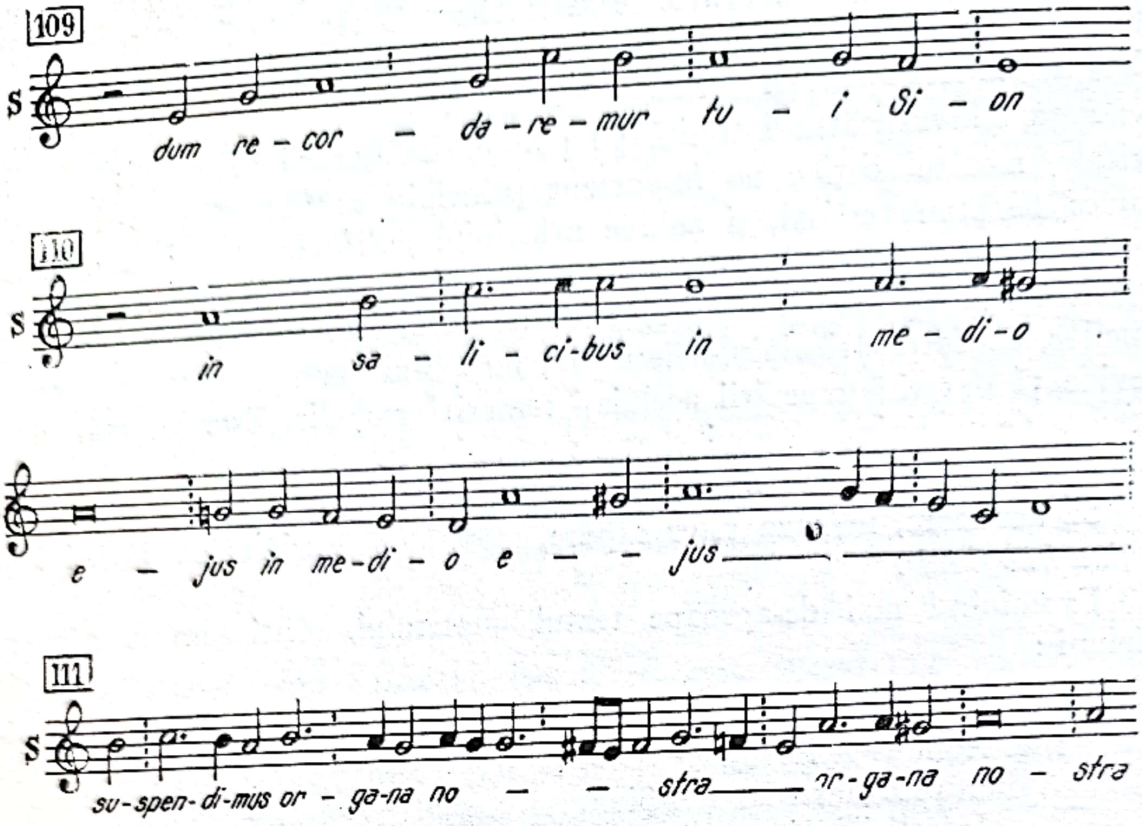
A+B+C+D+E

Fiecare diviziune a textului este enunţată prin cîte o idee muzicală proprie, cuprinsă în cîte o frază melodică :

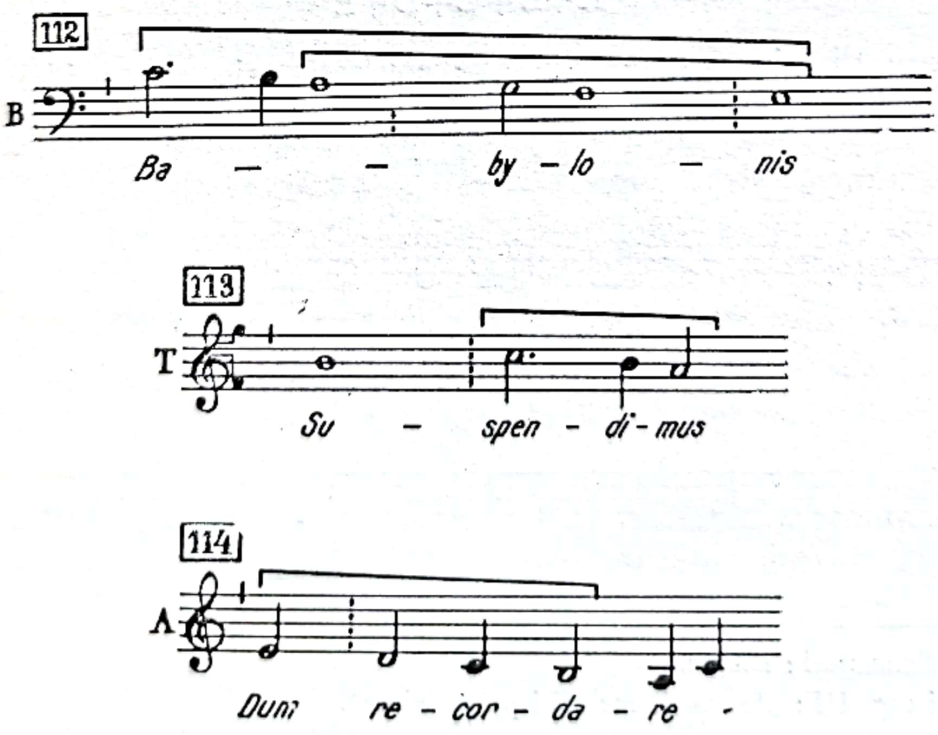


[1] M. Emmanuel : *ibidem*.
[2] Vezi cap. III : „Izvoarele melodiei palestriniene".

Scanned with OKEN Scanner

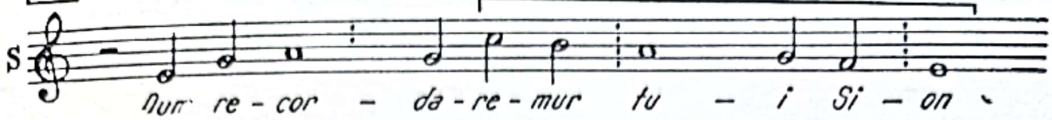


Frazele muzicale, traducînd un conţinut literar diferit, se deosebesc prin materialul melodic şi prin profilul lor ritmic. Ele prezintă totuşi şi unele elemente comune care contribuie la unitatea formei.



Scanned with OKEN Scanner

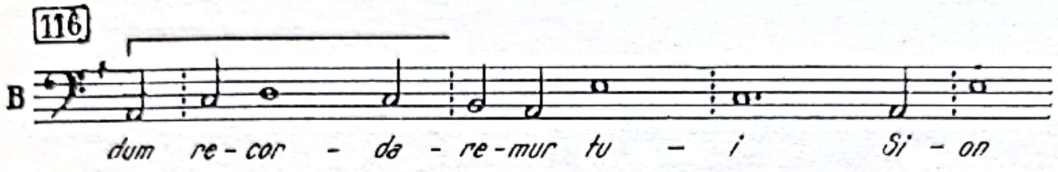
115



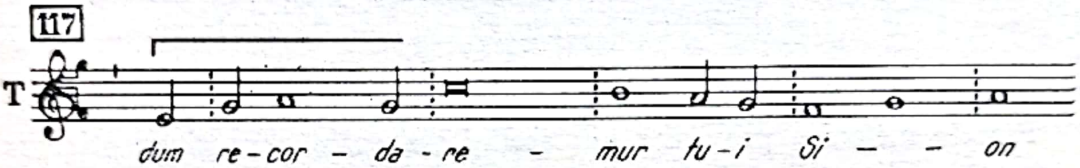
Secţiunile motetului constau dintr-un complex de fraze muzicale, generate de aceeaşi diviziune a textului literar, atît în sens vertical cît şi orizontal.

Frazele melodice care iau naştere pe plan vertical din acelaşi fragment de text sînt asemănătoare în porţiunea lor iniţială.

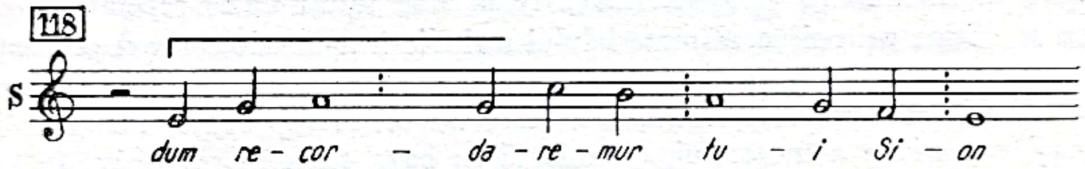
116



117

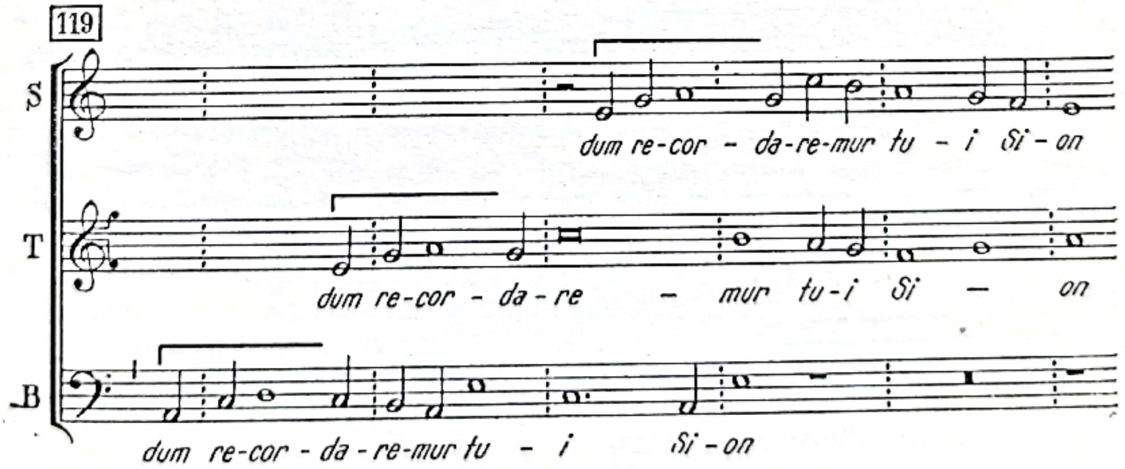


118



În urma expunerii imitative, începutul lor este pus în evidenţă datorită repetării.

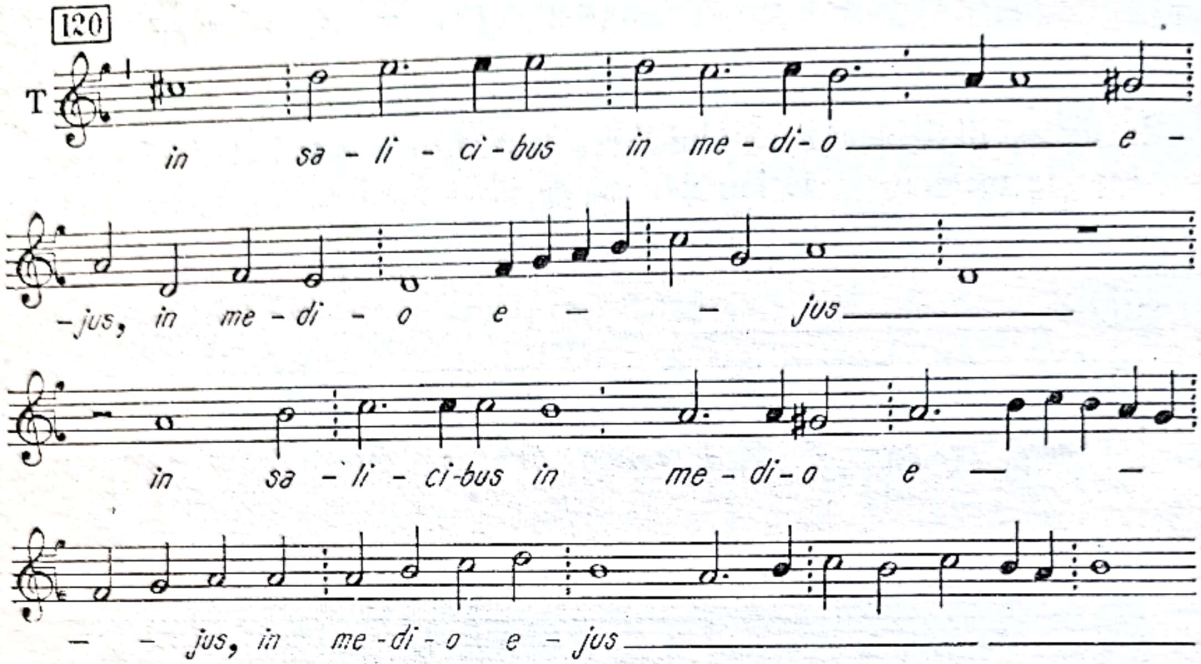
119



Scanned with OKEN Scanner

Multiplicitatea frazelor melodice corespunzătoare aceluiaşi fragment de text se extinde nu numai vertical, ci şi orizontal. Prin diferite repetări ale textului apar mai multe fraze melodice pe un singur text, la aceeaşi voce.

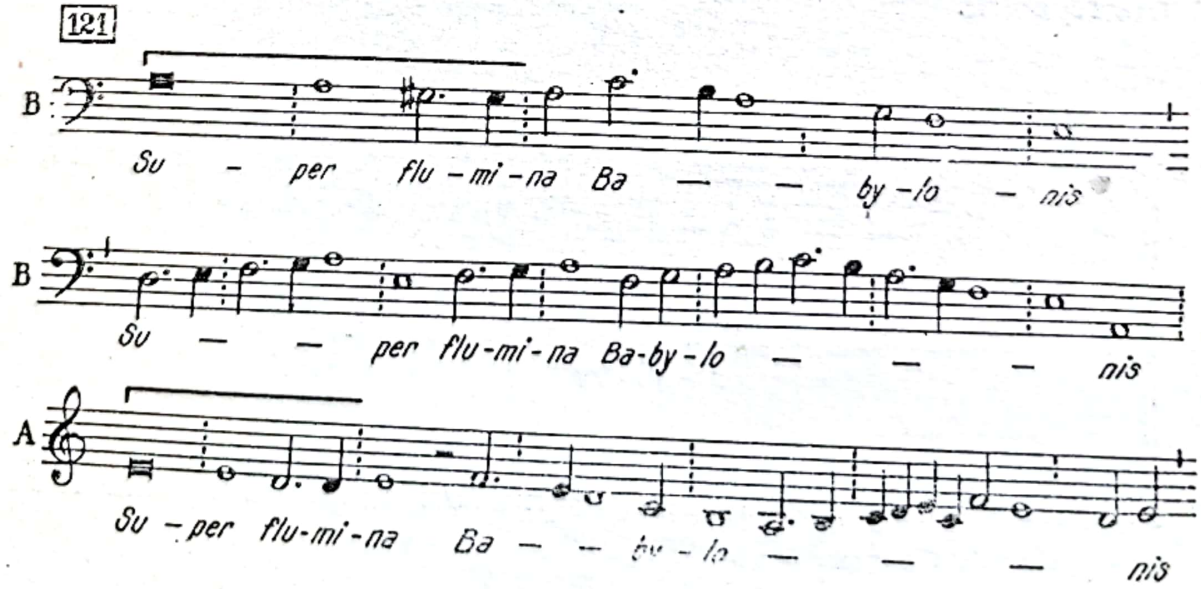
120



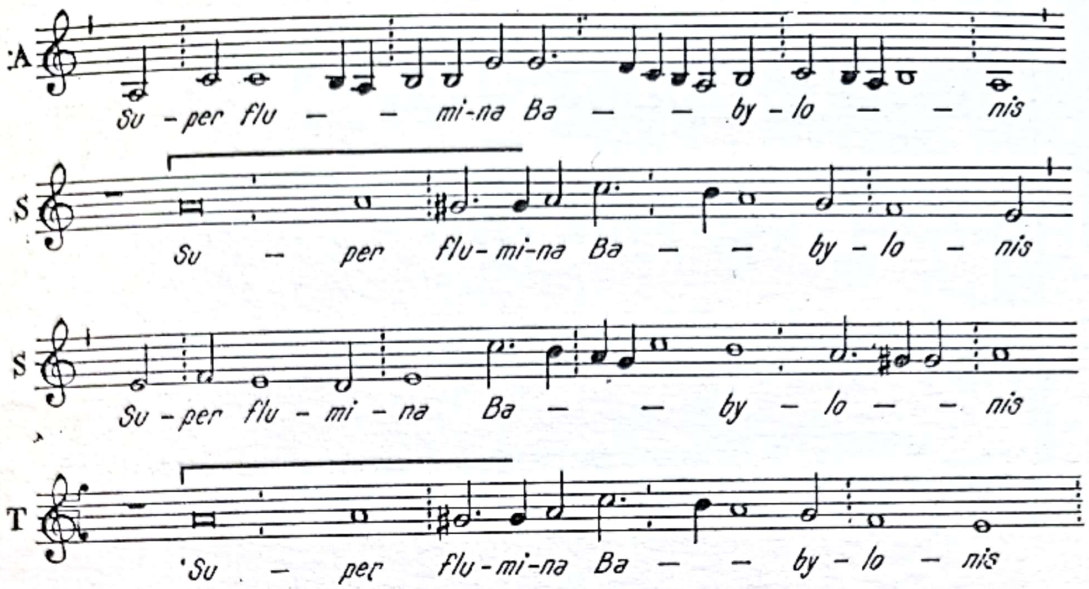
Frazele melodice provenite din acelaşi text prin expansiune orizontală, spre deosebire de cele verticale, nu sînt asemănătoare între ele ci, dimpotrivă, aduc o cît mai mare varietate. Dacă se produc totuşi unele repetări, varietatea se obţine prin situarea materialului melodic într-un alt context polifonic.

Rezultă deci că un fragment de text constituie suportul unui număr variabil de fraze melodice, unele alăturate iar altele suprapuse, formînd împreună o secţiune a motetului, organizată în baza textului respectiv. În motetul *Super flumina Babylonis*, prima diviziune a textului, datorită suprapunerilor şi alăturărilor, apare de şapte ori, formînd prima secţiune a motetului.

121



Scanned with OKEN Scanner



Delimitarea diverselor secţiuni ale motetului nu are loc întotdeauna simultan la toate vocile. Inegalitatea frazelor melodice şi asimetria lor structurală fac să nu coincidă cezurile şi pauzele care le separă. Se menţine astfel o permanentă întrepătrundere a frazelor din diferitele secţiuni, ceea ce asigură continuitatea discursului muzical.

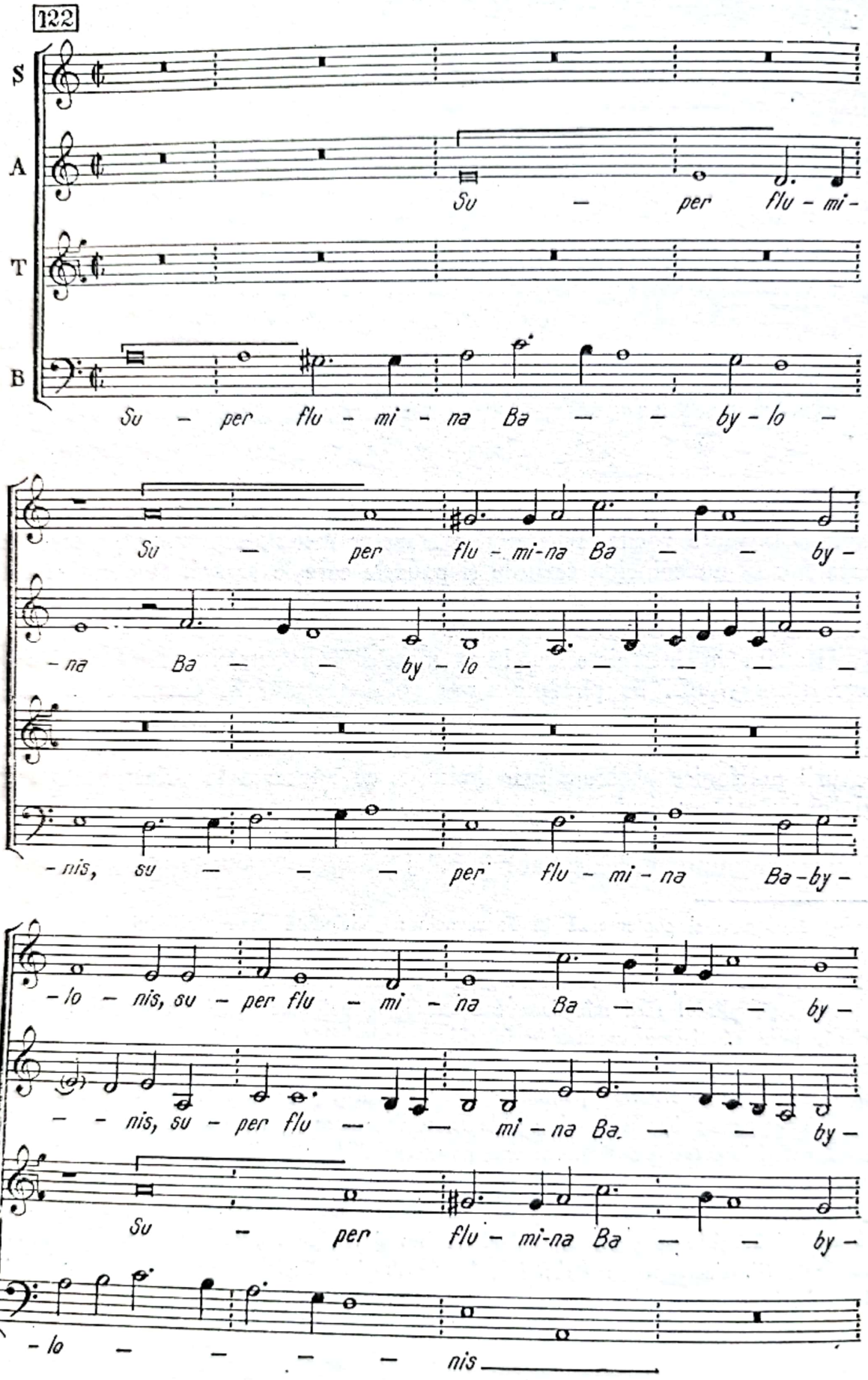
Redăm în întregime partitura motetului palestrinian la 4 voci *Super flumina Babylonis*. Se poate observa rolul textului în determinarea diferitelor secţiuni. De asemenea se poate constata deosebita varietate a frazelor melodice şi caracterul evolutiv al discursului muzical, alături de unitatea ţesăturii polifonice obţinută prin imitaţie, cu aducerea în prim plan a materialului tematic muzical.

Lectura acestei partituri relevă în acelaşi timp rolul textului în determinarea conţinutului muzical al motetului [1].

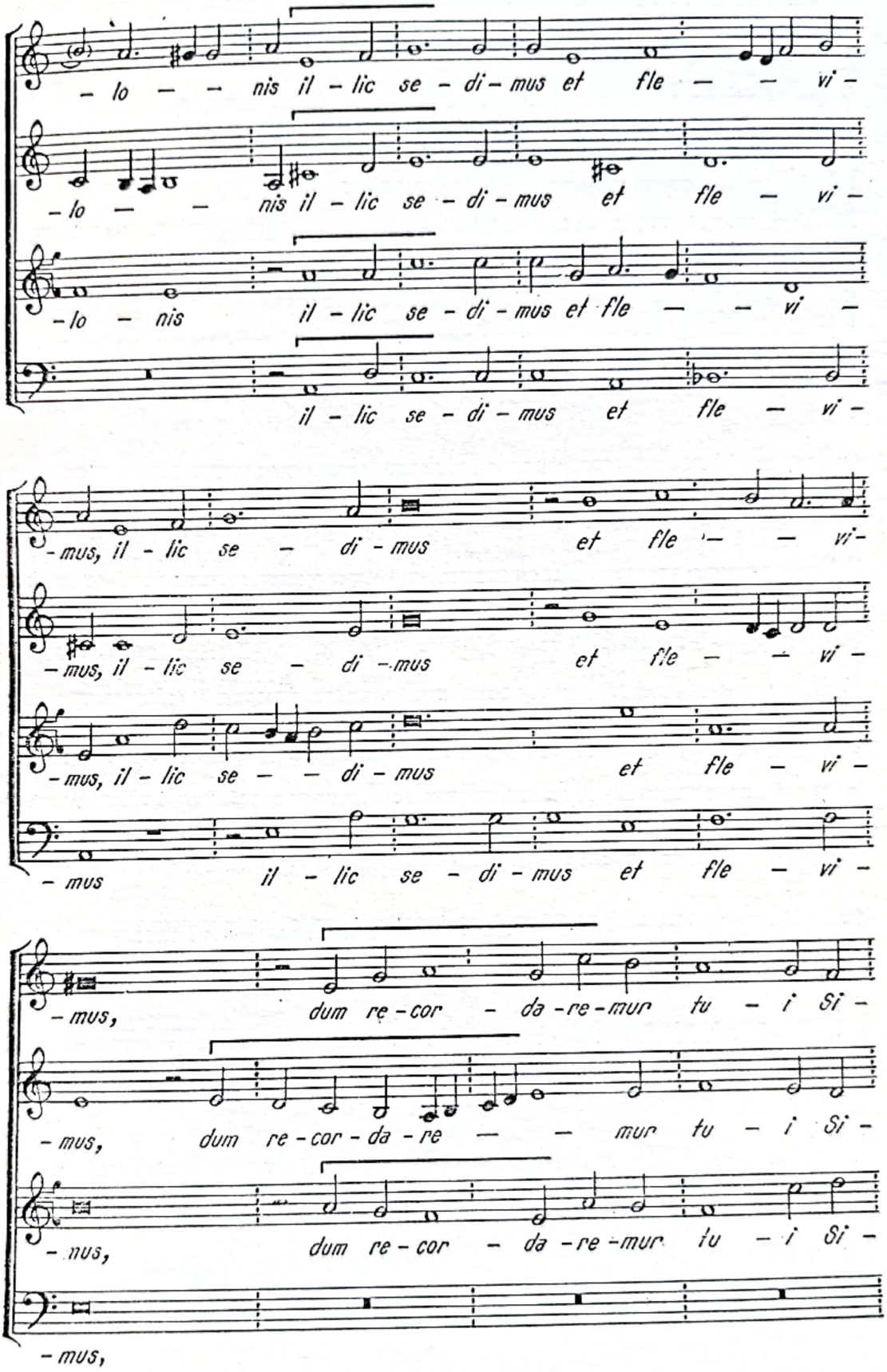
---

[1] Iată cum îl comentează E. Paccagnella: „Niciodată drama exilului şi a dezrădăcinării n-a găsit o exprimare mai directă şi mai intensă. O frază largă, gravă şi jalnică se desfăşoară pînă la capăt în gemete lungi şi întretăiate («sedimus et flevimus»): este durerea fără speranţă, plînsul fără mîngîiere. Într-un dialog polifonic însoţit de o amplă idee gregoriană, pare că fiecare se închide în chinul amintirii («dum recordaremur») şi în trista nostalgie a unui pămînt şi a unor vremuri fericite («tui, Sion»). Plînsul devine convulsiv în rapida succesiune a frazelor polifonice lineare, prin repetarea necontenită şi întreţesută a cuvintelor «solicibus in medio ejus»; de la o voce trec la toate celelalte fiorii durerii, se revarsă nefericirea («suspendimus organa nostra»); dialogul polifonic se sfîrşeşte cu viziunea instrumentelor de rugăciune amuţite, o dată cu reîntoarcerea cuvintelor («Organa nostra... suspendimus»). Trei momente care par să adune întreaga durere omenească; o pagină muzicală a cărei înălţime ar putea fi egalată dar nu şi întrecută de cele mai mari opere ale lui Palestrina". (E. Paccagnella: *Palestrina*, în *La Musica, Encicl. storica* de G. Gatti, Torino, 1966, vol. III, pag. 700).

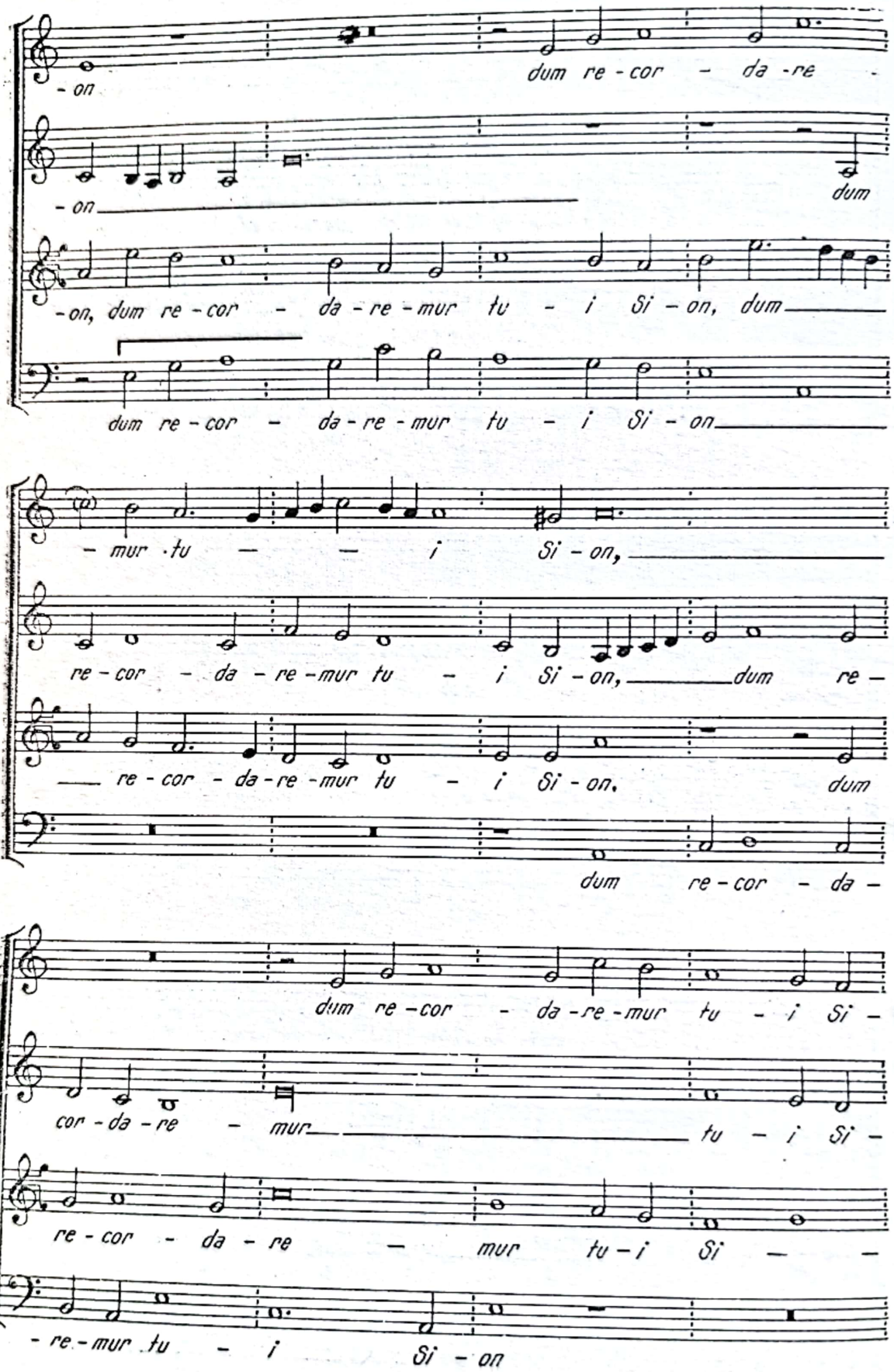
Scanned with OKEN Scanner

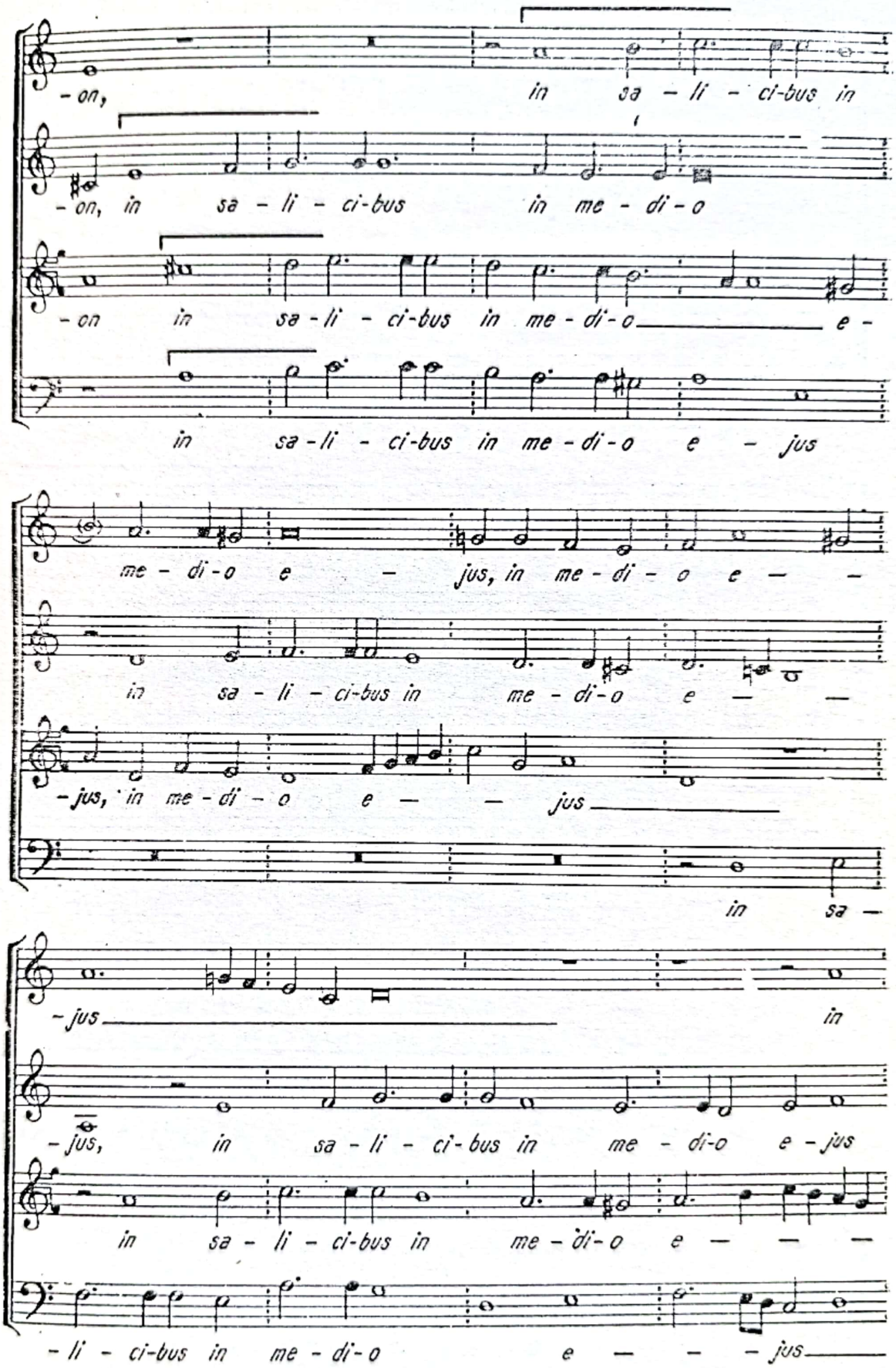


Scanned with OKEN Scanner

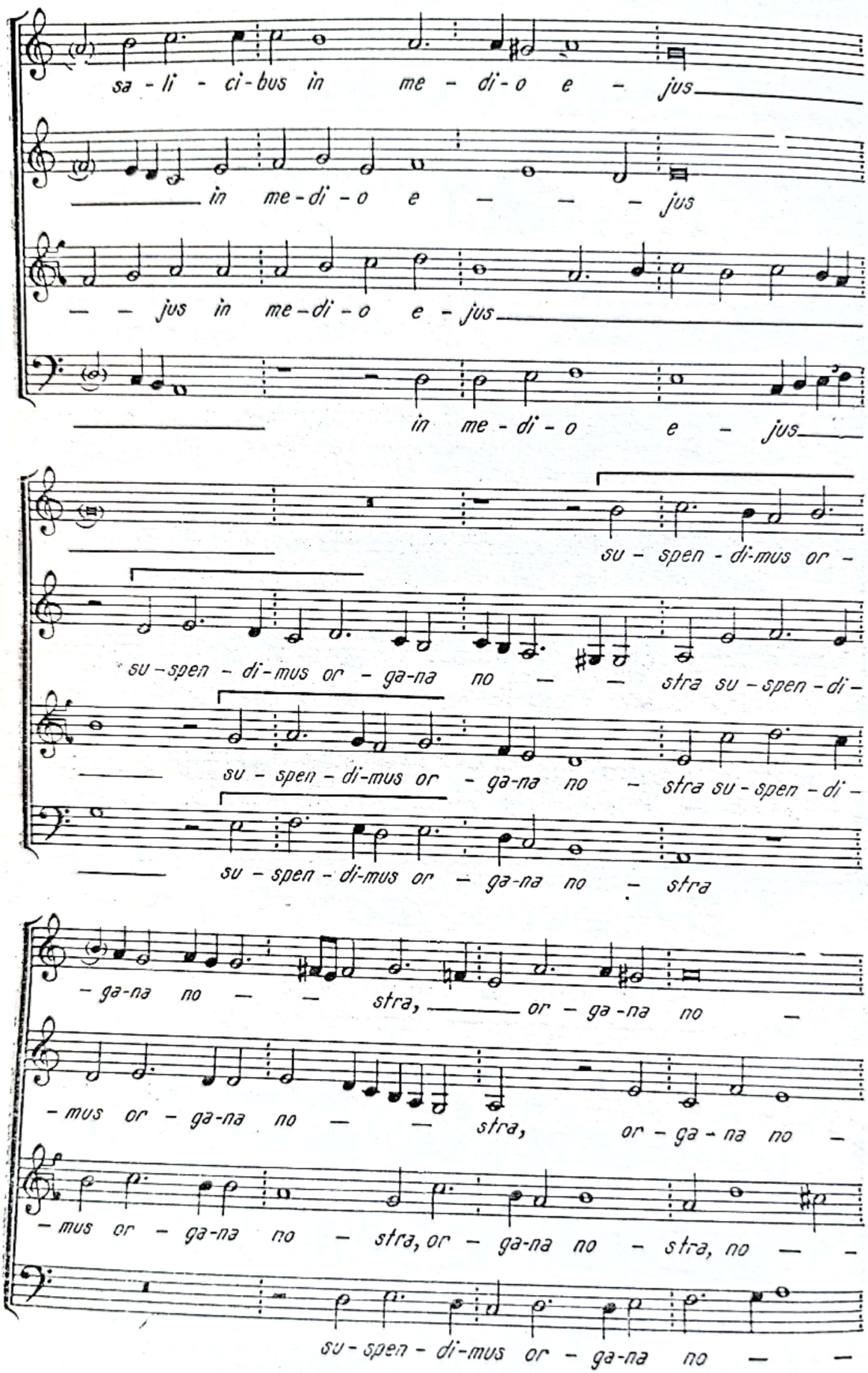


Scanned with OKEN Scanner

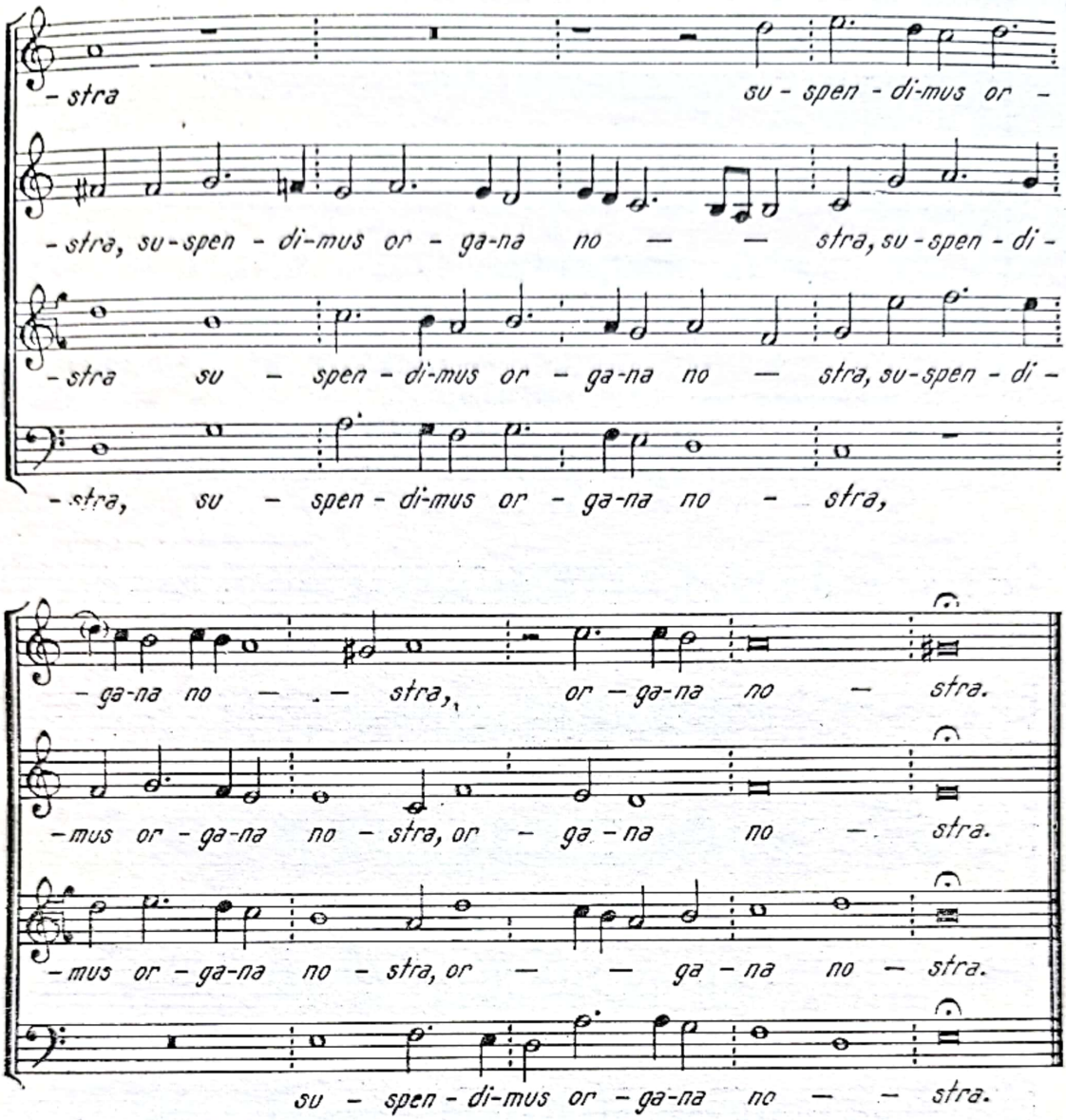

- on
dum re - cor - da - re
- on
dum
- on, dum re - cor - da - re - mur tu - i Si - on, dum
dum re - cor - da - re - mur tu - i Si - on
- mur tu - - i Si - on,
re - cor - da - re - mur tu - i Si - on, dum re -
re - cor - da - re - mur tu - i Si - on.
dum
dum re - cor - da -
dum re - cor - da - re - mur tu - i Si -
cor - da - re - mur
tu - i Si -
re - cor - da - re - mur tu - i Si - -
- re - mur tu - i Si - on



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



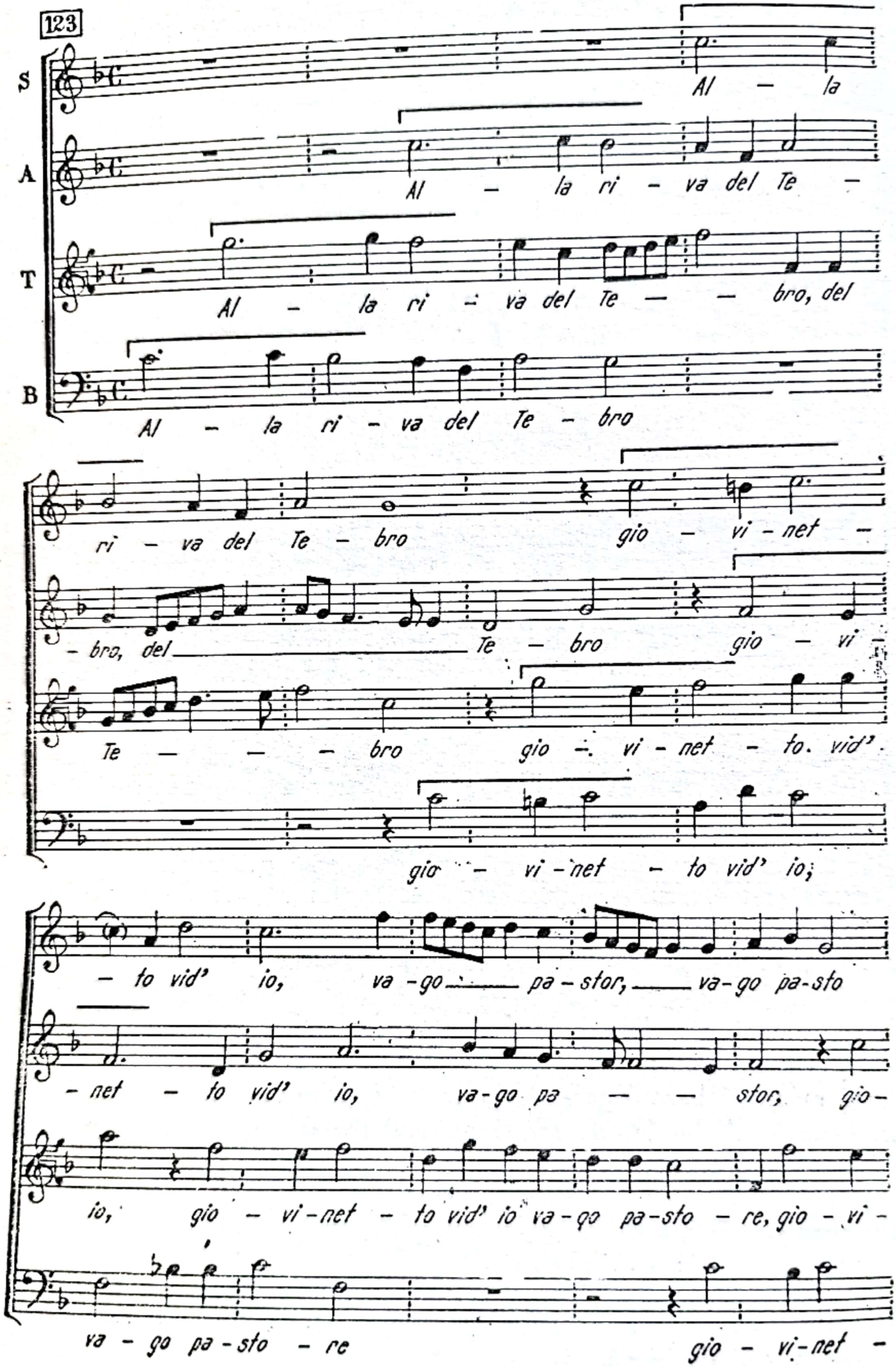
Redăm în continuare partitura madrigalului palestrinian *Alla riva del Tebro*. Într-o limbă modernă și cu un subiect profan [1], madrigalul are aceeași formă muzicală bazată pe succesiunea unor complexe de fraze muzicale, determinate la rîndul lor de forma textului literar [2], exprimînd conținutul de idei și imagini al acestuia.

---

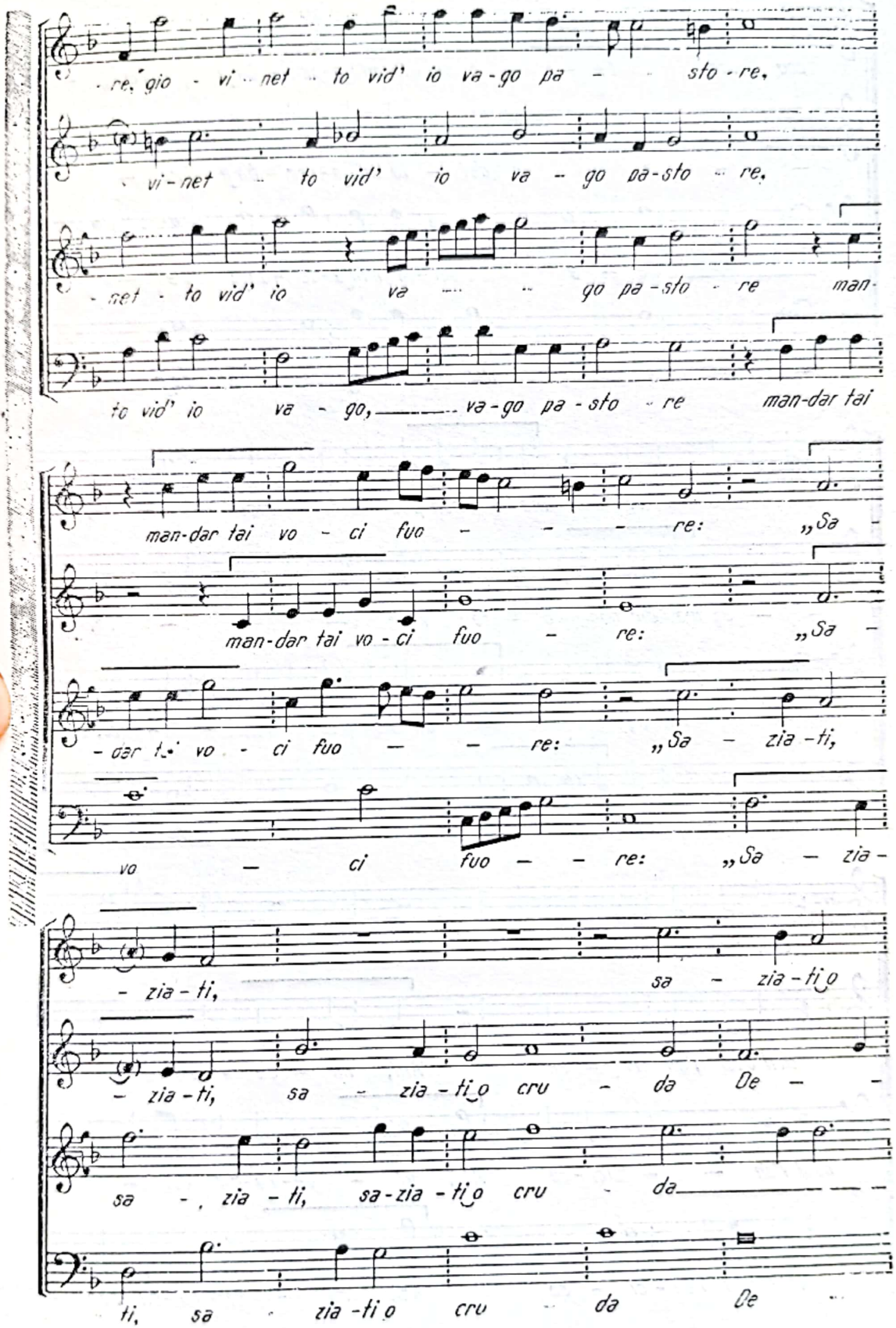
[1] M. Emmanuel : *Op. cit.*, pag. 402.

[2] În lectura acestei partituri se va ține seama de faptul că aici unitatea de timp este pătrimea, așa încît regulile stilului palestrinian se aplică la valori de două ori mai mici decît în muzica religioasă.

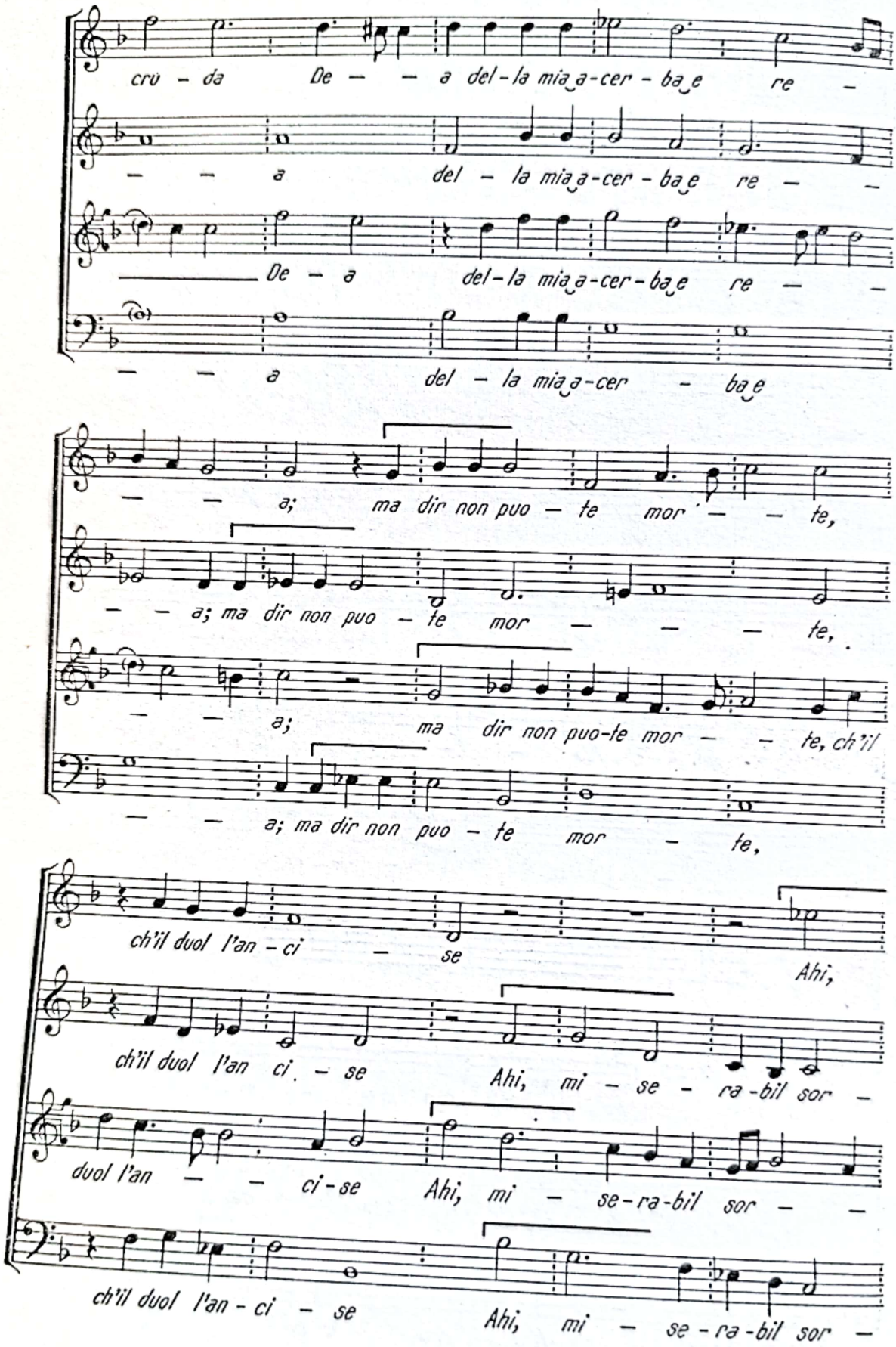
Scanned with OKEN Scanner



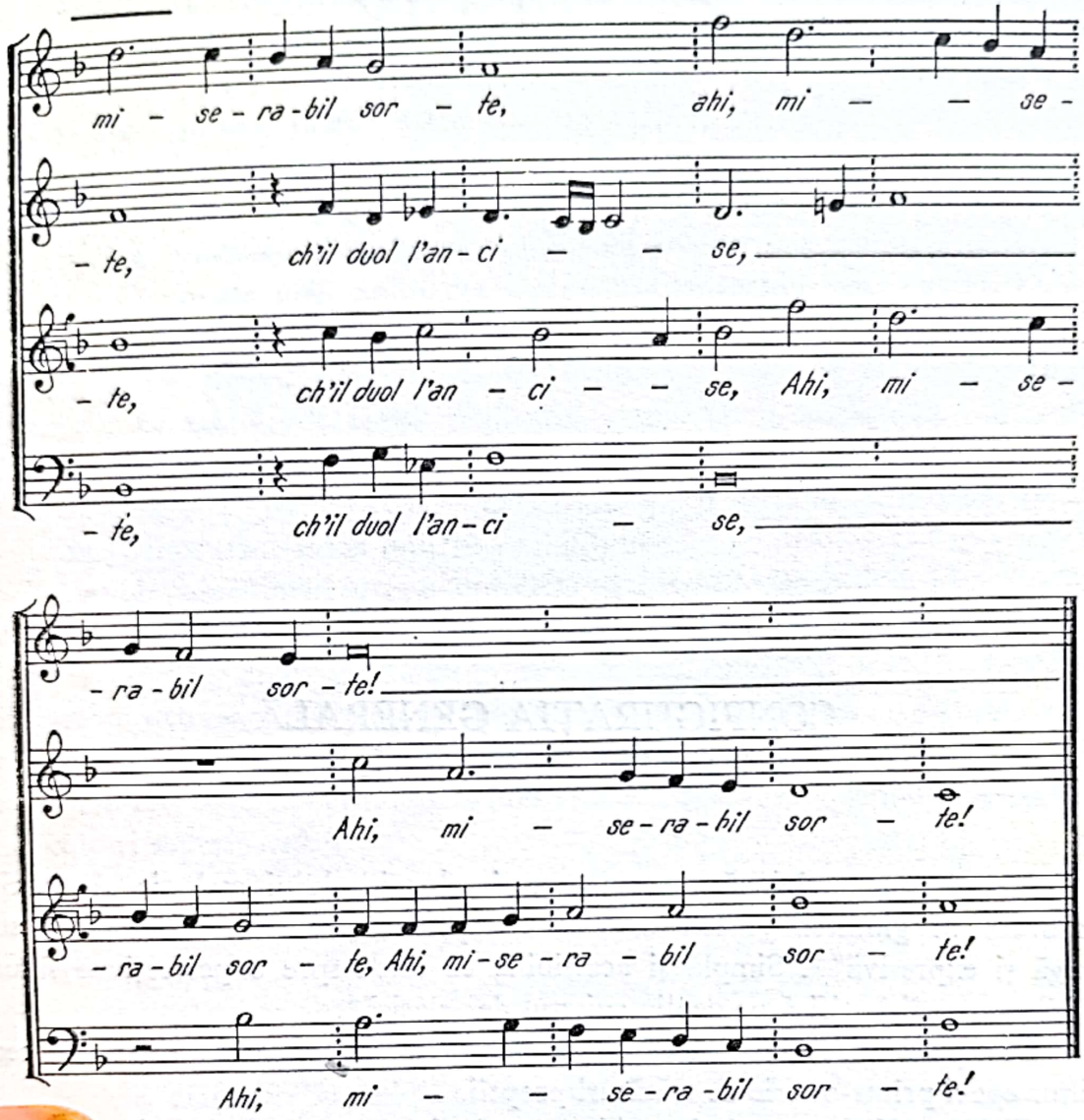
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IX

CONFIGURAŢIA GENERALĂ A MELODIEI PALESTRINIENE

Melodia palestriniană se supune cerinţelor idealului melodic al epocii. Încadrată în gîndirea „marii diatonii europene", melodia Renaşterii este „largă şi expresivă" [1]. Simplă şi accesibilă, ea tinde spre o perfecţiune şi un echilibru care îi justifică pe deplin epitetul de „clasică".

Din punct de vedere tipologic, melodia Renaşterii se deosebeşte de cea a altor epoci printr-o serie de trăsături proprii.

Wilhelm Keller, tratînd problema melodiei în general, individualizează 6 tipuri melodice elementare, după criteriul preponderenţei unuia dintre cele trei elemente : *melodic* (m), *ritmic* (r) şi *armonic* (h) [2].

1. Mr, 2. Mh, 3. Rm, 4. Rh, 5. Hr, 6. Hm

Primul tip (Mr), cu predominanţa elementului melodic şi în mod secundar a celui ritmic, evoluînd în formă ondulată, este cel în care se încadrează, atît melodia gregoriană cît şi cea a Renaşterii.

Helmut Degen determină tipurile melodice după criteriul desfăşurării materialului [3]. El descrie două grupuri principale : primul, în care acest ma-

[1] Szabolcsi Bence : *Op. cit.*, pag. 33.
[2] W. Keller : *Handbuch der Tonsatzlehre*, Regensburg, 1959, pag. 227.
[3] H. Degen : *Op. cit.*, pag. 83—84.

Scanned with OKEN Scanner

terial este înşirat (depănat), şi al doilea, în care el este dezvoltat. În primul grup se evidenţiază mai multe tipuri : 1. *constructiv*, 2. *motoric*, 3. *improvizatoric* şi 4. *serial*. Melodia medievală şi cea a Renaşterii fac parte din tipul *improvizatoric*, numit astfel deoarece forţa sa generatoare constă într-un impuls liber, improvizatoric.

Grabner diferenţiază *melodia energetică* de *melodia periodizată*. Prima, caracterizată printr-un mers în predominanţă treptat, cu unităţi asimetrice în permanentă mişcare prin amînarea punctelor de sprijin, este cea în care se încadrează în general melodia Renaşterii [1].

Szabolcsi Bence, vorbind despre melodia Renaşterii flamande, descrie o melodie cantabilă, de largă respiraţie, ondulată şi asimetrică, sub denumirea de *melodia curgătoare*, *unduitoare* sau *melodie-liană* [2].

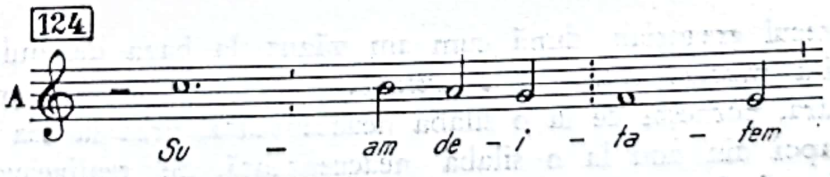
Încadrată în coordonatele stilistice ale epocii sale, melodia palestriniană se distinge prin caracterul ei liniştit şi echilibrat :

„Stilul palestrinian urăşte duritatea şi lucrurile necizelate ; lui îi place tot ce este conturat în mod liber şi firesc. El fuge de accentele viguroase, exagerat de pregnante, precum şi de contrastul brusc de orice fel ; este un stil care se exteriorizează întotdeauna într-o manieră simplă şi distinsă, ce ar apărea poate la prima privire oarecum monotonă şi neaspectuoasă, dar în care vom recunoaşte curînd o expresivitate bogată în nuanţări, aparţinînd unei culturi superioare“ [3].

Conturul melodic

Melodia palestriniană se desfăşoară în limitele ambitusului vocal şi ale unei stricte diatonii. Succesiunea obişnuită a intervalelor este cea treptată, deosebindu-se prin aceasta de melodia „armonică“ de mai tîrziu, formată în bună măsură din succesiuni de salturi bazate pe acorduri.

În unele porţiuni, melodia palestriniană are mersul treptat, simplu şi unidirecţional al modului, în urcare sau în coborîre.

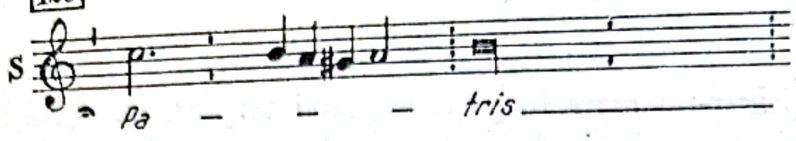


[1] H. Grabner : *Allgemeine Musiklehre*, Kassel, 1963, pag. 160—165.
[2] Szabolcsi Bence : *Op. cit.*, pag. 79.
[3] K. Jeppesen : *Contrapunct*, pag. 79.

Scanned with OKEN Scanner

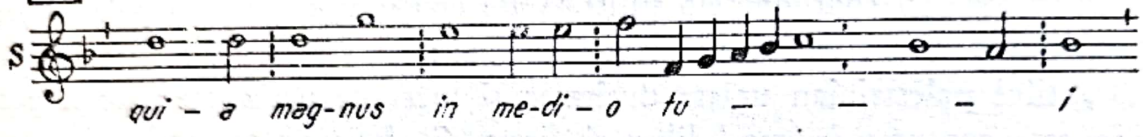
De cele mai multe ori însă, mersul treptat își schimbă direcția, datorită de obicei unei note ornamentale (mers treptat ornamentat) [1] sau prin alte note.

125



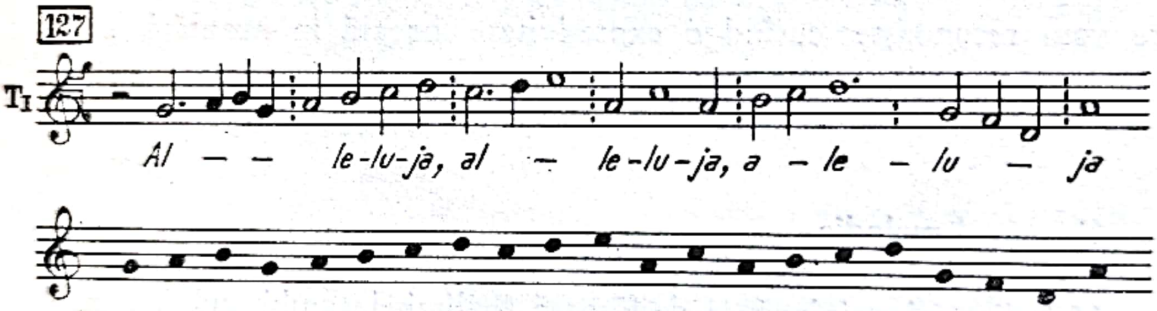
Mersul treptat este întrerupt din cînd în cînd, prin intervenția salturilor, introduse și contrabalansate cu multă finețe, pentru a nu perturba echilibrul liniei melodice.

126



Schimbările de direcție și salturile adăugate mersului treptat dau liniei melodice un contur ondulat cu diverse vîrfuri și adîncimi.

127



Un aspect cu totul caracteristic al desfășurării melodice palestriniene îl constituie evitarea repetărilor — spațiile melodice parcurse îmbrăcînd forme și dimensiuni diferite. Chiar și vîrfurile melodice sînt situate la distanțe neregulate și nu ating aceleași înălțimi.

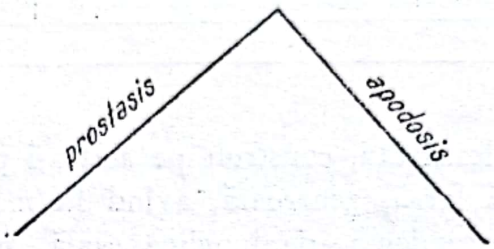
Cea mai obișnuită formă pe care o îmbracă linia melodică palestriniană este cea de *arc ascendent-descendent*, asemănător celui întîlnit în monodia gregoriană.

În cîntecul gregorian, după cum am văzut, la baza desenului melodic stă așa-numita *mișcare oratorică a textului latin*. Aceasta, în forma ei cea mai elementară, pornește de la o silabă neaccentuată, urcă la cea accentuată și coboară apoi din nou la o silabă neaccentuată. Se realizează astfel o schemă în formă de arc ascendent-descendent, numită *melodie embrionară* [2].

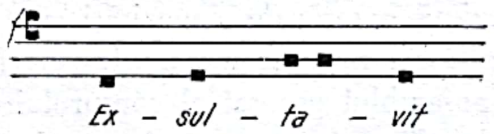
[1] E. d'Osten : *Der musikalische Satz*, Leipzig, 1955 pag. 285—286.
[2] P. Ferretti : *Op. cit.*, pag. 13.

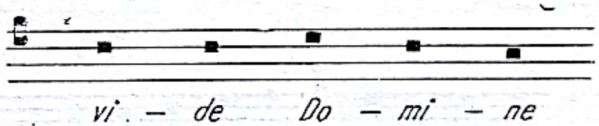
Scanned with OKEN Scanner

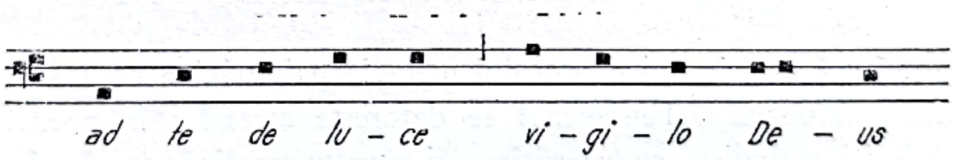
Arcul textului are două faze : prima, de ridicare și avînt, numită *prostasis*, și a doua, de coborîre și relaxare, numită *apodosis*. Acest arc se întîlnește la diferite niveluri ale textului latin : în cadrul cuvîntului, unde vîrful arcului este format din silaba accentuată, precum și în cadrul frazei și a periodului, unde vîrful arcului este reprezentat prin cuvîntul care poartă accentul întregii fraze sau period.

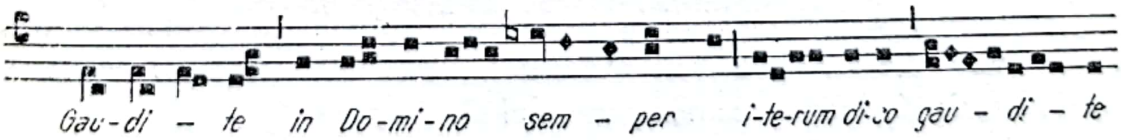


Melodia embrionară, produsă de jocul declamator al accentelor textului latin, oferă schema pe care se dezvoltă toate melodiile repertoriului gregorian [1]. Ea poate fi dezvoltată în maniere diferite : silabică, neumatică și înflorită. Arcul melodic, mai redus în melodiile silabice, capătă o deosebită amploare în cele melismatice. El ia de asemenea dimensiuni variate la nivelul diverselor părți morfologice ale melodiei gregoriene : cuvinte, incizii, semifraze, fraze sau perioade :



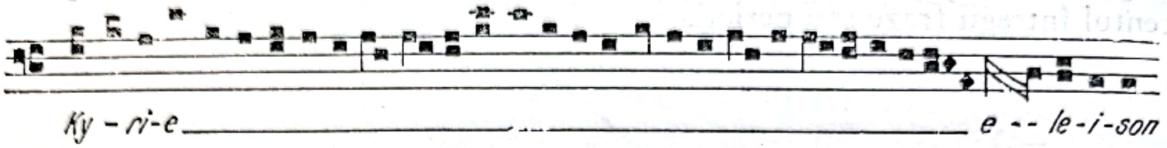




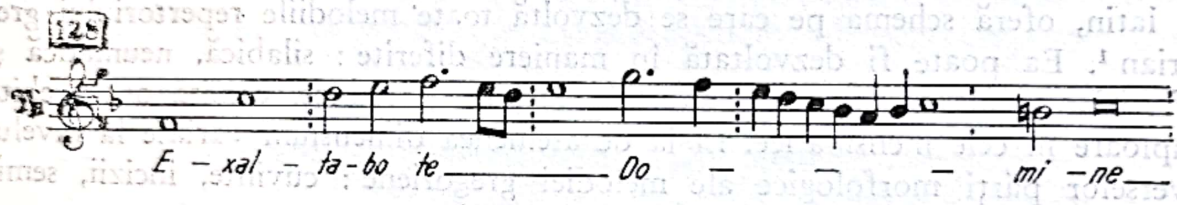


[1] Mișcarea melodică produsă de succesiunea accentelor oratorice ale textului este descrisă și de clasicii latini (Varone, Cicero, Quintilianus). Cicero o numește „cantus obscurus".

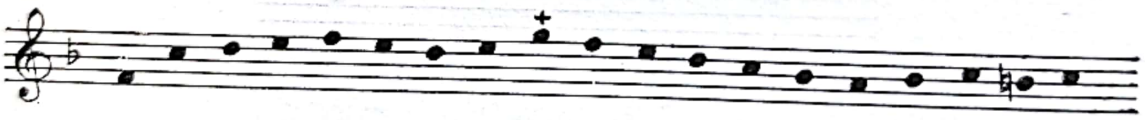
Jeppesen arată că în melodica gregoriană, de cele mai multe ori partea descendentă a arcului melodic este prelungită „...ca o pasăre ce stă liniştită în razele soarelui şi apoi, aproape nemişcată şi cu aripile întinse, coboară lin"[1].



Arcul melodic palestrinian, construit pe aceleaşi principii ca şi cel gregorian, descrie o curbă largă, generoasă, avînd în mod obişnuit cele două părţi, ascendentă şi descendentă, de lungime egală, sprijinite pe un punct culminant unic.



Dacă analizăm mai amănunţit conturul melodic al acestui exemplu vom constata că el prezintă o serie de sinuozităţi care nu sînt altceva decît mici arcuri încadrate în arcul melodic mare. Ele sînt fin echilibrate, atît în ce le priveşte cît şi în ansamblul general al conturului melodic. Vîrfurile lor se află la diferite nivele, fiind încorporate în porţiunea ascendentă sau în cea descendentă a arcului.



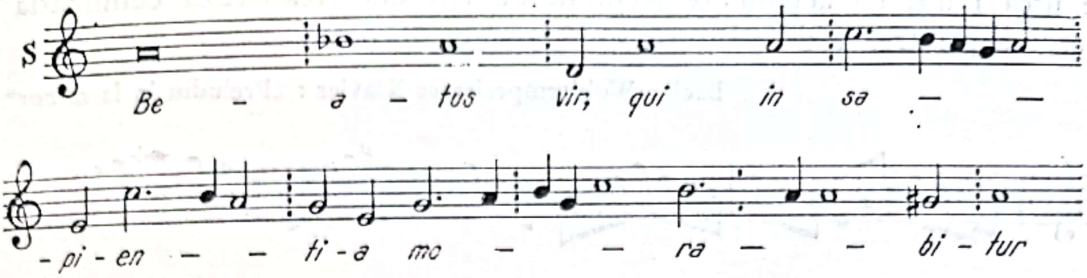
O trăsătură esenţială a conturului melodic palestrinian constă în rotunjimea acestor sinuozităţi. Fenomenul se datoreşte mersului în predominanţă treptat al liniei melodice, cu pregătirea şi rezolvarea lină a salturilor. Prin aceasta, conturul melodic apare ondulat, cu mici valuri ce evoluează în sens ascendent sau descendent. Bötlicher consideră rotunjimea conturului drept una din trăsăturile care deosebesc melodia lui Palestrina de cea cu un caracter mai colţuros şi abrupt a contemporanului său Lassus [2].

---

[1] K. Jeppesen : *Der Palestrina-Stil...*, pag. 27.

[2] W. Bötlicher : *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Bärenreiter, Kassel, 1958, pag. 699—703.

Scanned with OKEN Scanner

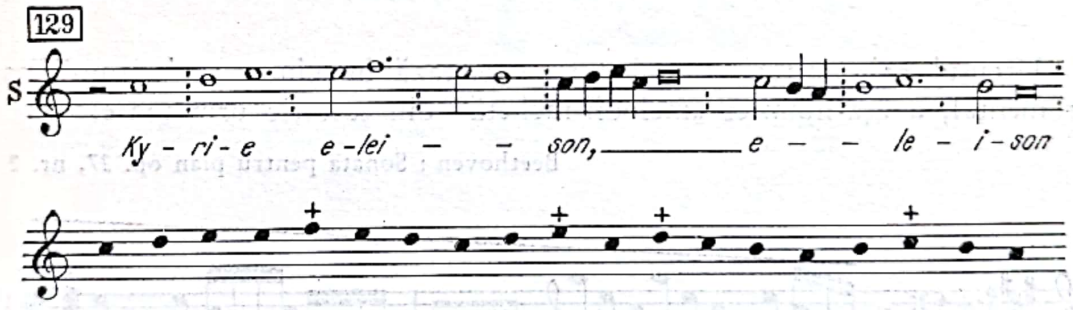


În melodica palestriniană, salturile sînt mai frecvente în porțiunea ascendentă a arcului melodic, contribuind la creșterea tensiunii și pregătirea culminației. În porțiunea descendentă ele survin mai rar, relaxarea producîndu-se de obicei prin mișcare treptată. Din acest motiv, salturile ascendente sau duble, cu predominanța acestora, fiind apanajul porțiunii ascendente, mai bogată în salturi, se întîlnesc în general mai des decît cele descendente.

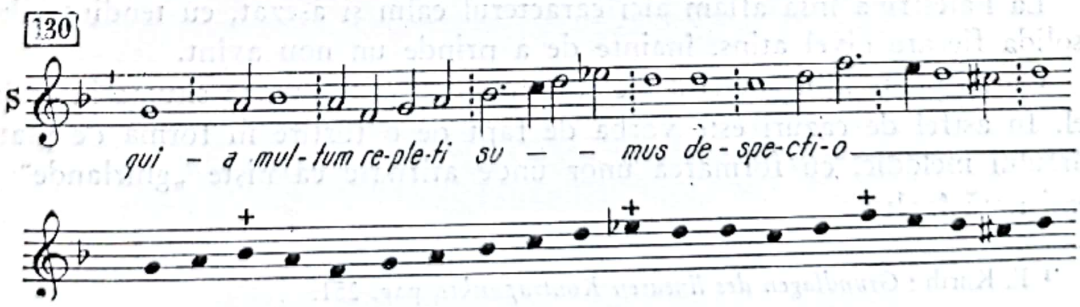
Arcul melodic palestrinian poate prezenta diferite variante.

Astfel punctul culminant nu este situat întotdeauna la mijloc ci poate fi deplasat, spre începutul sau spre sfîrșitul curbei melodice, în funcție de dimensiunea mai mică sau mai mare a celor două porțiuni componente.

Uneori *partea descendentă este prelungită* prin unde din ce în ce mai mici, asemănîndu-se cu aspectul amintit din melodia gregoriană prin extinderea părții descendente.



Alteori *porțiunea ascendentă este cea prelungită*, urcînd în valuri din ce în ce mai înalte și împingînd culminația spre sfîrșitul arcului melodic.

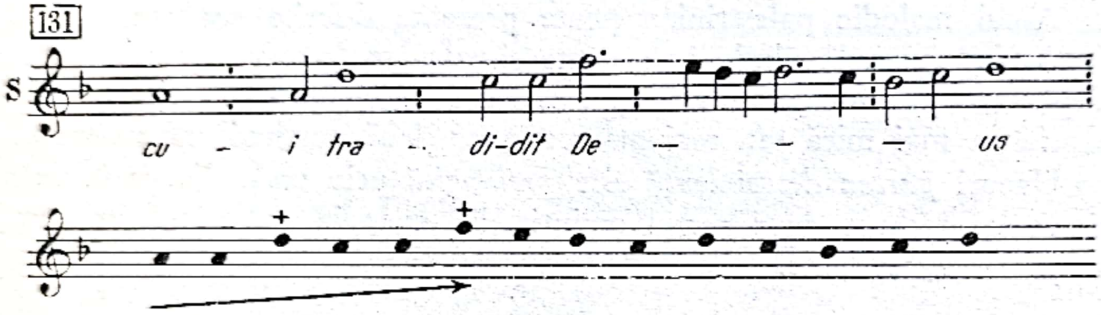


Acest aspect se aseamănă, ca desen melodic, cu cel al melodiei bachiene care urcă mult, cu acumulare treptată de tensiune, realizează culminația și se rezolvă printr-o cădere bruscă spre nota de încheiere [1].

Bach : **Wohltemperiertes Klavier : „Preludiu în la minor"**

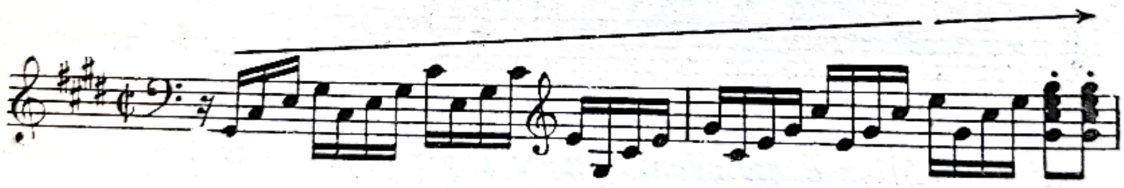
În cadrul unui desen melodic înrudit, melodia palestriniană își păstrează însă caracterul său liniștit și domol care o deosebește de cea bachiană.

Porțiunea ascendentă a curbei prezintă uneori un aspect particular, pe care l-am putea numi *agățător* sau *în terase*. El constă în urcarea liniei melodice în etape succesive, prin cîte un salt urmat de staționarea liniei la nivelul atins.



Urcușul prin salturi succesive ne sugerează imaginea, mult amplificată instrumental, a așa-numitei „melodii-rachetă" din secolele următoare.

Beethoven : **Sonata pentru pian op. 27, nr. 2**



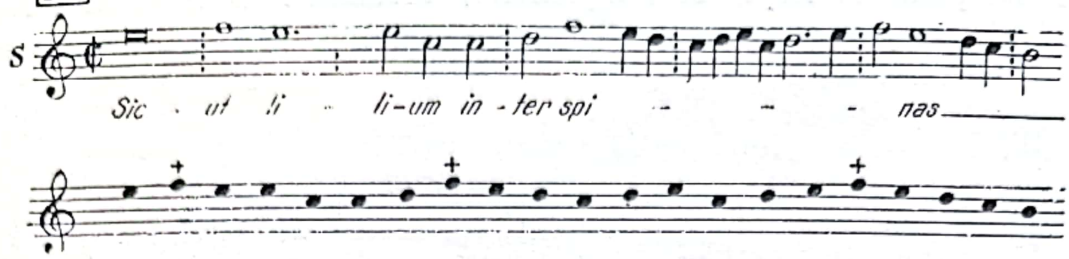
La Palestrina însă aflăm aici caracterul calm și așezat, cu tendința de a consolida fiecare nivel atins, înainte de a prinde un nou avînt.

Curba poate atinge vîrful melodic în mai multe puncte situate la același nivel. În astfel de cazuri este vorba de fapt de o turtire în formă de platou a vîrfului melodic, cu formarea unor unde atîrnate ca niște „ghirlande" de aceeași notă înaltă.

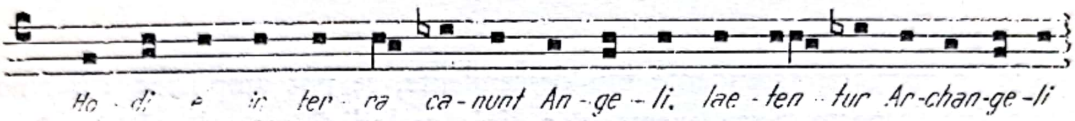
---

[1] E. Kurth : *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, pag. 251.

132



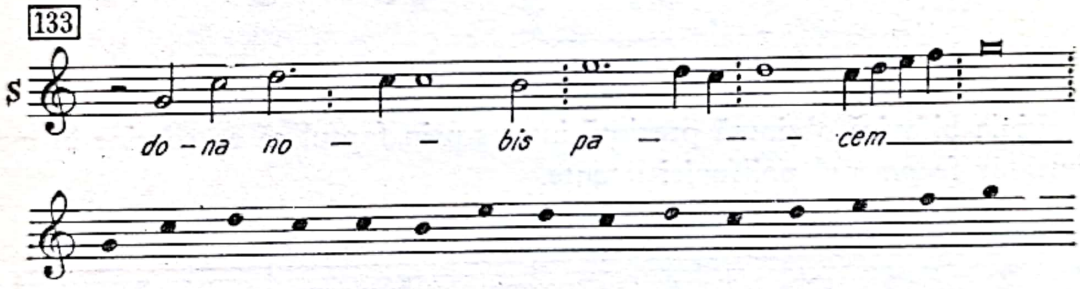
Atingerea de mai multe ori a aceleiași note dă arcului melodic un caracter declamator, evocîndu-se unele aspecte ale recitativului gregorian.



Linia melodică palestriniană nu cuprinde întotdeauna curba ascendentă-descendentă în totalitatea ei.

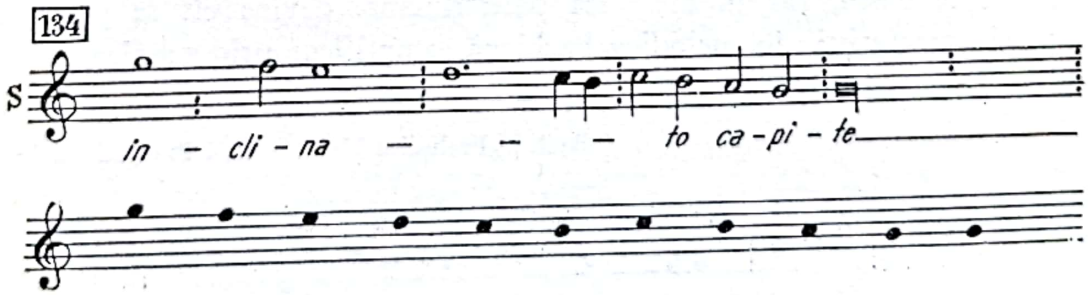
Uneori ea poate fi formată *numai din porțiunea ascendentă*, încheindu-se cu vîrful melodic.

133



Alteori, dimpotrivă, poate începe dintr-un punct culminant și *să evolueze descendent* [1].

134

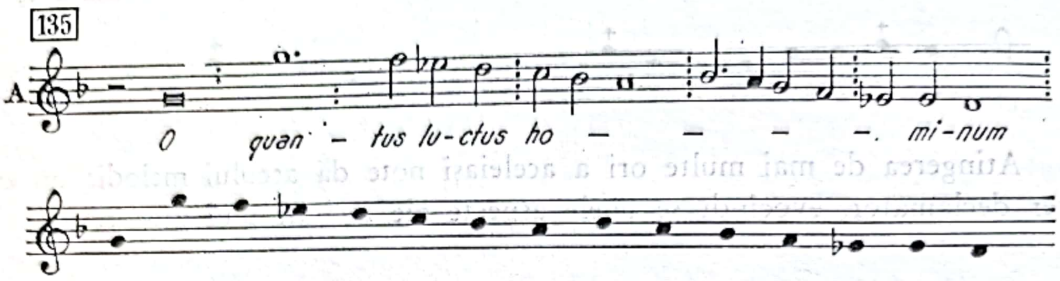


[1] Aspecte parțiale, ascendente sau descendente, ale arcului melodic au fost descrise și în cîntecul gregorian, de Gevaert, Ferretti, Johner și alții.

Scanned with OKEN Scanner

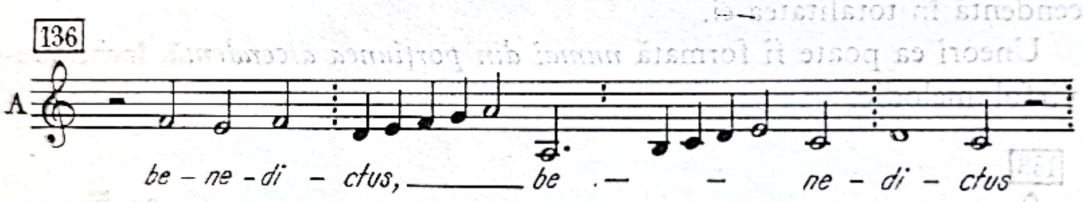
Această eventualitate, mai frecventă de altfel decît prima, o găsim utilizată în special în scopul unei expresivităţi dramatice. În astfel de cazuri, punctul iniţial poate fi precedat de un salt ascendent, ceea ce îi accentuează această semnificaţie.

135

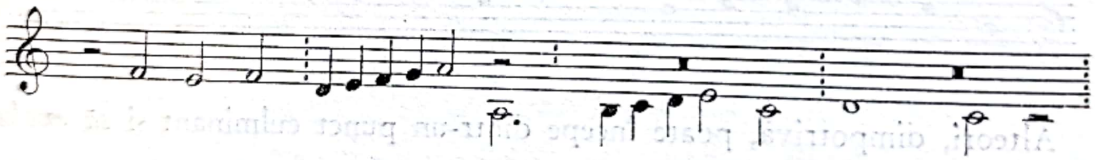


Liniile parţiale, ascendente sau descendente, se pot amplifica, dînd naştere unor noi aspecte. Spre exemplu, o linie melodică ascendentă este întreruptă printr-un salt contrar, după care îşi continuă mersul în aceeaşi direcţie.

136



Linia bifazică obţinută prezintă interes prin faptul că ea conţine în mod rudimentar fenomenul polifoniei latente.

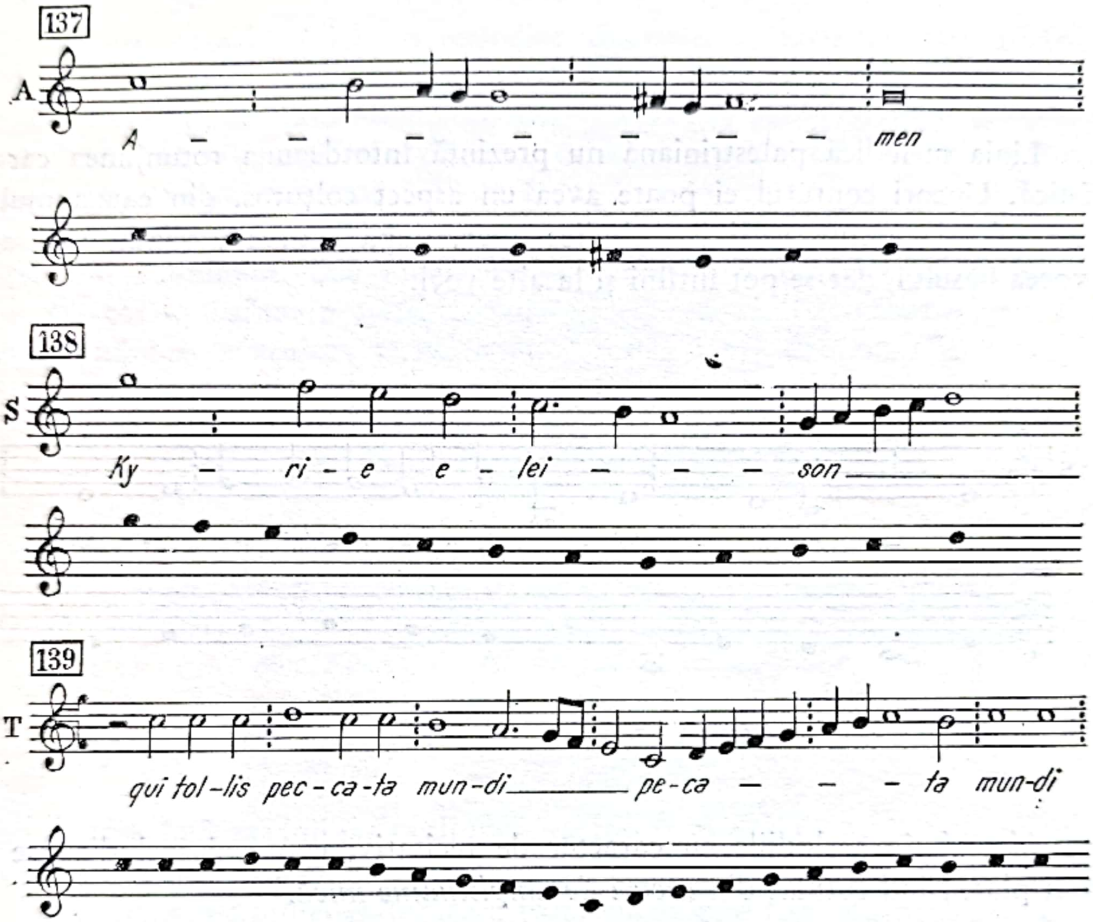


Acest fenomen, rar în melodica palestriniană, devine cît se poate de frecvent şi caracteristic în melodica bachiană, amplificat prin tehnica instrumentală.

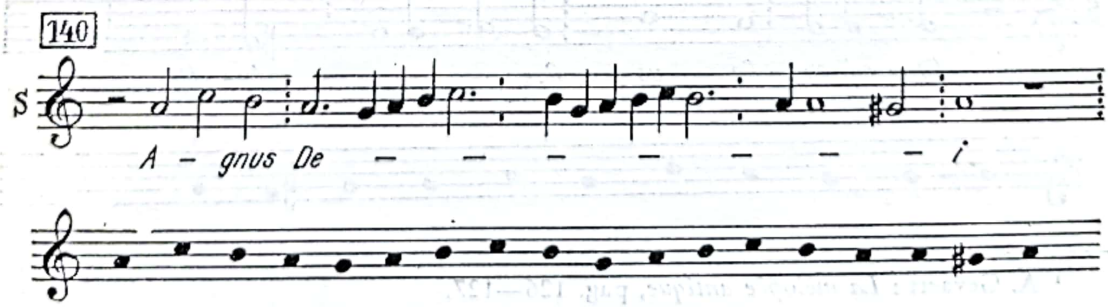
Bach : „Preludiul Nr. 4“ din 6 Preludii mici [1]

[1] S. Toduţă : *Op. cit.*, pag. 262.

Fragmentele de arc melodic se pot combina între ele, dînd naştere *unui arc cu aspect invers : descendent-ascendent*. Acesta provine de obicei dintr-o linie descendentă care, în loc să se încheie, se reîntoarce în direcţie contrară.

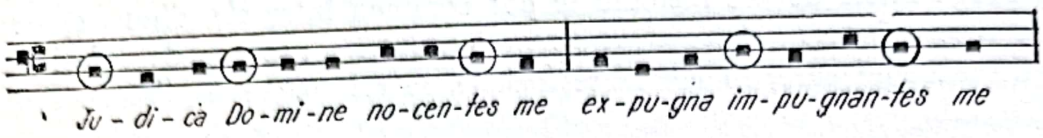


Prin succesiunea alternativă a unor arcuri obişnuite şi inverse se obţine o *linie melodică sinusoidală*.



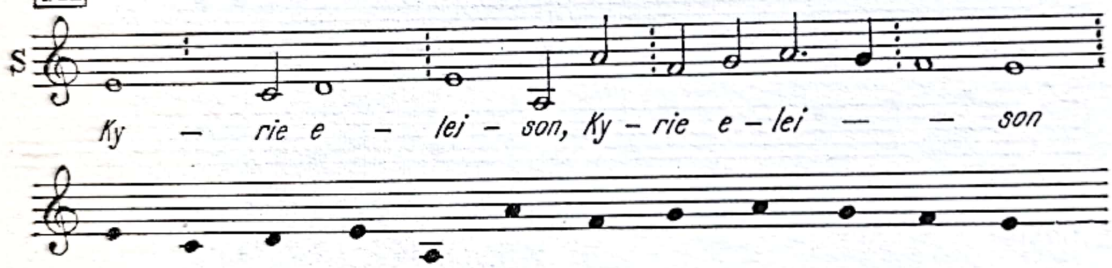
Scanned with OKEN Scanner

Acest aspect a fost descris de Gevaert în monodia gregoriană sub denumirea de „melodie circulară", deoarece ea evoluează în jurul unui sunet central [1].



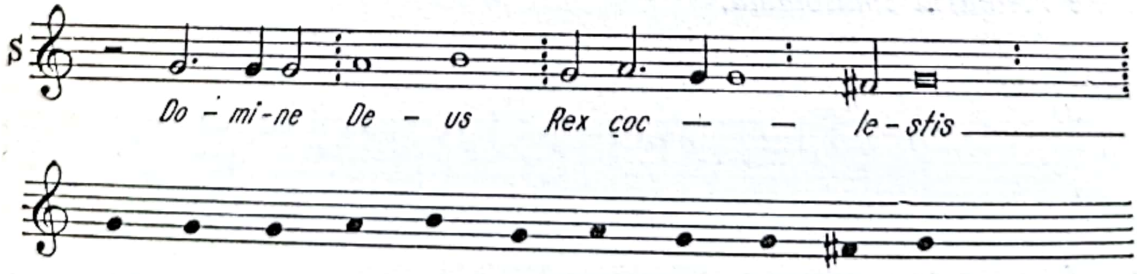
Linia melodică palestriniană nu prezintă întotdeauna rotunjimea caracteristică. Uneori conturul ei poate avea un aspect colţuros, din cauza multiplelor salturi. Asemenea linii melodice apar, după cum am văzut, mai ales în vocea basului, dar se pot întîlni şi la alte voci.

141



Alteori, în melodiile cu caracter de recitativ, conturul melodic are un aspect plat, fiind format din *arcuri de amplitudine mică.*

142



[1] A. Gevaert : *La mélopée antique*, pag. 126—127.

Configuraţia ritmică

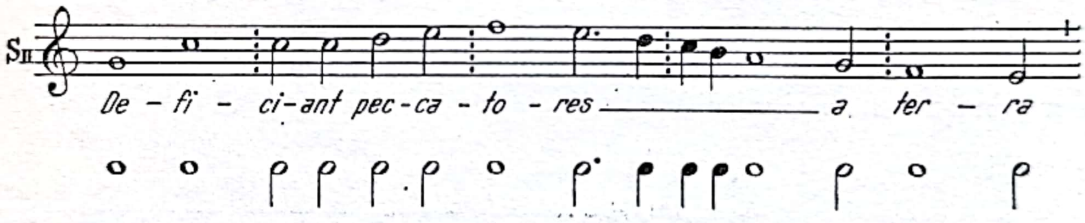
Linia melodică palestriniană este formată de obicei din sunete de durate diferite, care realizează o poliritmie orizontală. În mai mică măsură şi pe porţiuni mai scurte se pot întîlni succesiuni de durate egale sau de grupări izoritmice.

Grupările ritmice, rezultate din combinarea diverselor durate, se succed în mod cu totul neregulat, producînd asimetria ritmică liberă, despre care am mai amintit [1].

Înşirate de-a lungul liniei melodice, duratele, cu toate că sînt amestecate între ele, realizează o anumită gradaţie. Fraza melodică începe de obicei cu durate mari, care se fărîmiţează în mod progresiv, revenind apoi şi încheindu-se tot cu durate mari. Se produce astfel într-o primă fază o acumulare treptată de energie, care coincide cu faza de avînt ascendent al curbei melodice. Aceasta se datoreşte nu numai duratelor mici, ci şi unor ritmuri care, în punctul culminant, duc încordarea la maximum. Urmează apoi faza de relaxare, corespunzătoare porţiunii descendente a curbei melodice, cu liniştirea ritmului şi revenirea treptată la duratele mari de note. Se realizează astfel şi pe plan ritmic un arc tensional corespunzător celui melodic.

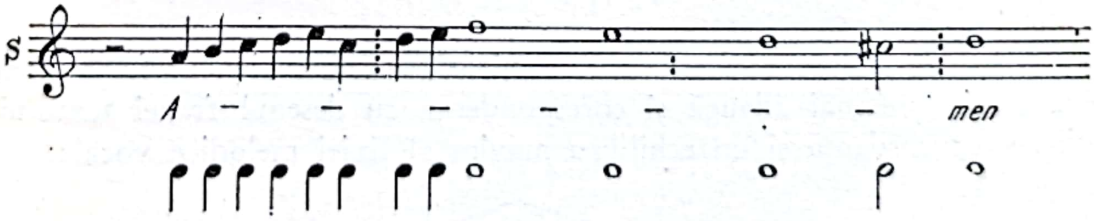
Punctul culminant al tensiunii ritmice se poate afla în centrul liniei melodice.

143



Alteori însă, culminaţia ritmică poate fi prezentă la începutul liniei melodice, fiind urmată de o relaxare treptată spre sfîrşit. Situaţia este corespunzătoare cu cea a liniei melodice a cărei curbă este formată numai din partea descendentă.

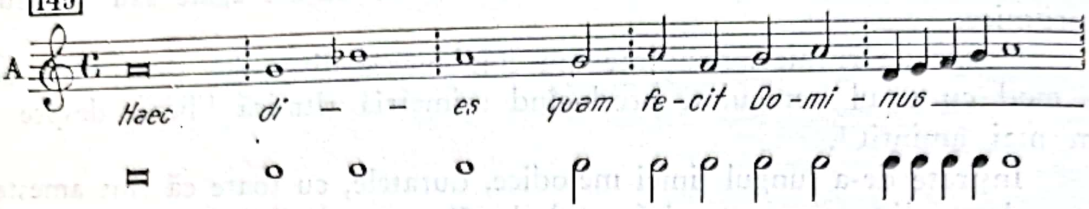
144



[1] Vezi cap. VII : „Organizarea ritmică".

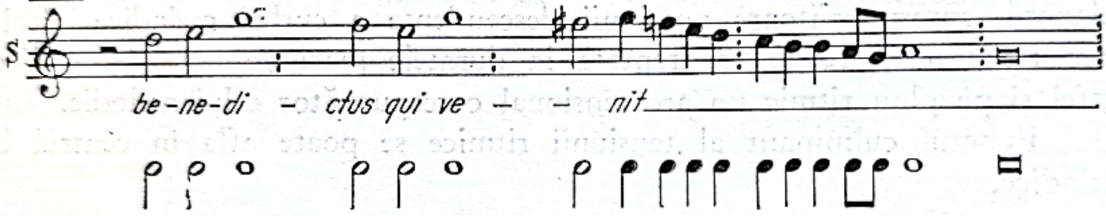
În alte cazuri, dimpotrivă, culminația ritmică poate apărea la sfîrșit, avînd pe plan ritmic o configurație asemănătoare cu a liniei formate numai din partea ascendentă a curbei.

145



Această situație se întîlnește în special în frazele melodice cu un caracter conclusiv, unde se produce la sfîrșit o încărcare ritmică legată de anumite formule cadențiale.

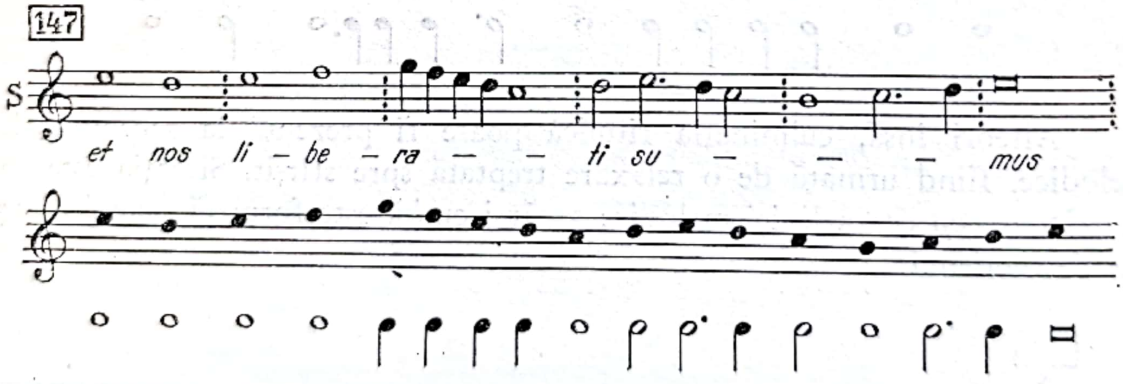
146



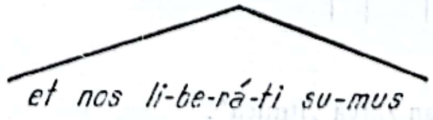
Între cele două linii evolutive, melodică și ritmică, pot exista diverse raporturi.

Uneori ele se suprapun, cînd culminația melodică coincide cu punctul de maximă tensiune ritmică.

147

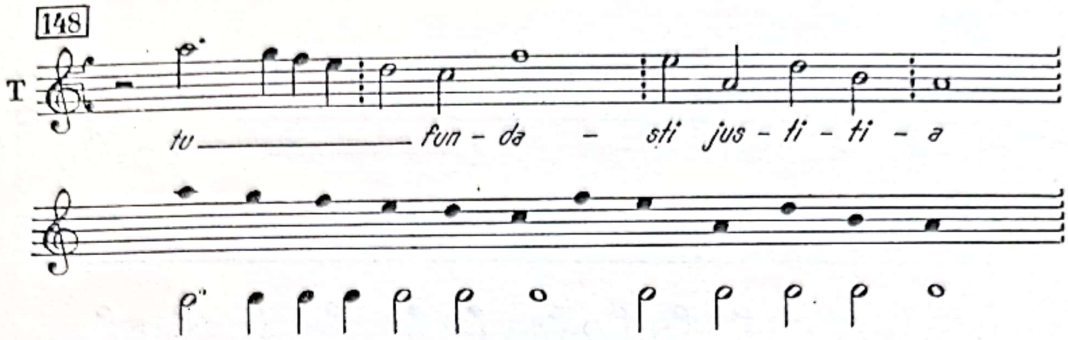


Prin suprapunerea celor două culminații, arcul cîștigă în forță și adîncime. Dacă i se mai adaugă și corespondența cu desenul frazei textului, se obține o concordanță și un echilibru maxim al liniei melodice vocale.

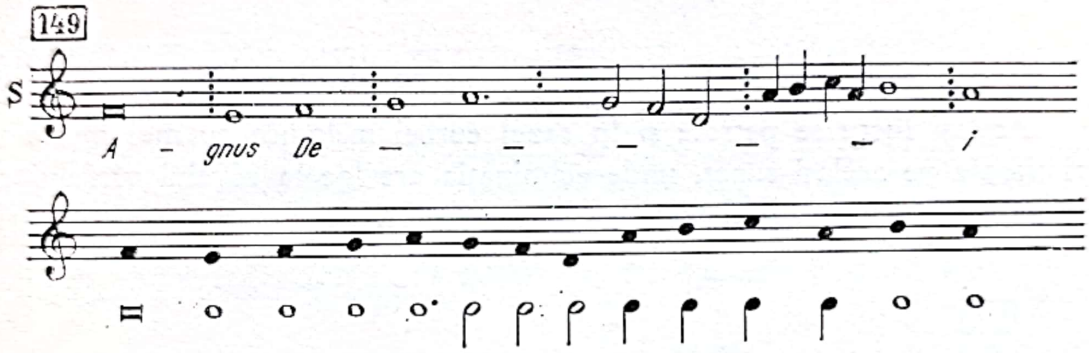


Coincidența dintre tensiunea melodică și ritmică poate avea loc și în cadrul curbelor care au culminația la început sau la sfîrșit.

148

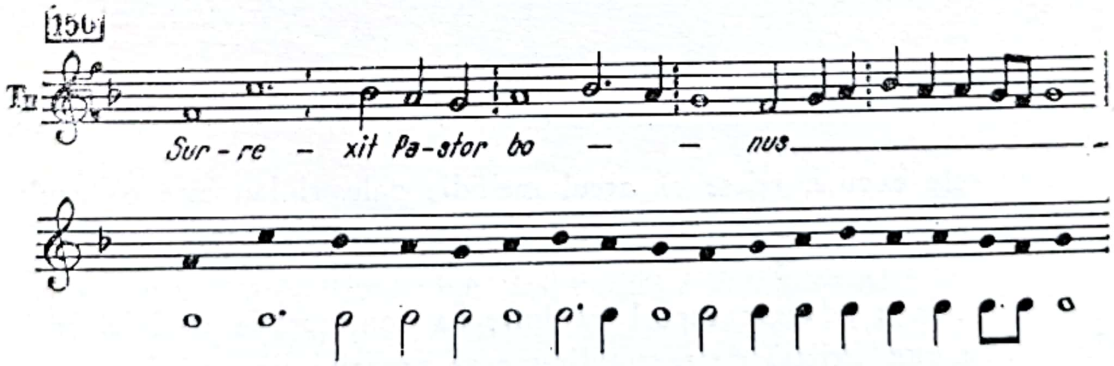


149



Culminația ritmică nu coincide însă întotdeauna cu cea melodică. Se pot întîlni, desigur, diverse variante în acest sens. Cea mai obișnuită este a frazelor cu caracter conclusiv, la care în partea descendentă a curbei melodice se produce o creștere a densității ritmice, datorită formulelor de încheiere uzuale.

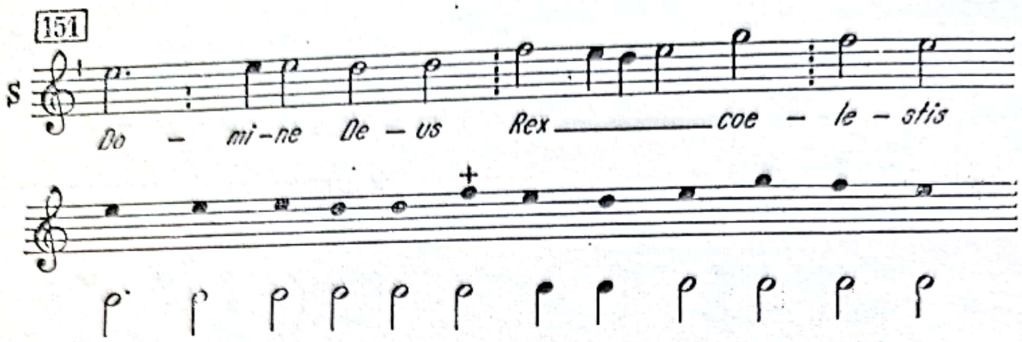
150



În unele împrejurări, culminația ritmică este determinantă pentru stabilirea vîrfului arcului melodic.

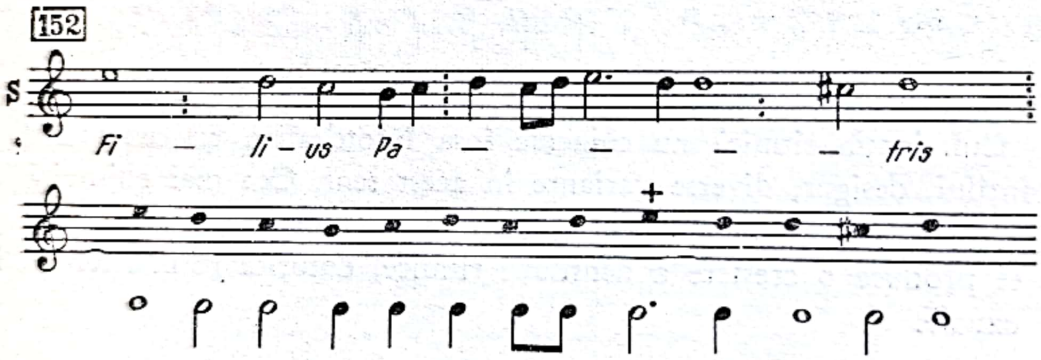
Astfel, în cazul curbelor melodice cu conturul plat sau oscilant, tensiunea ritmică este cea de care depinde producerea culminației.

151



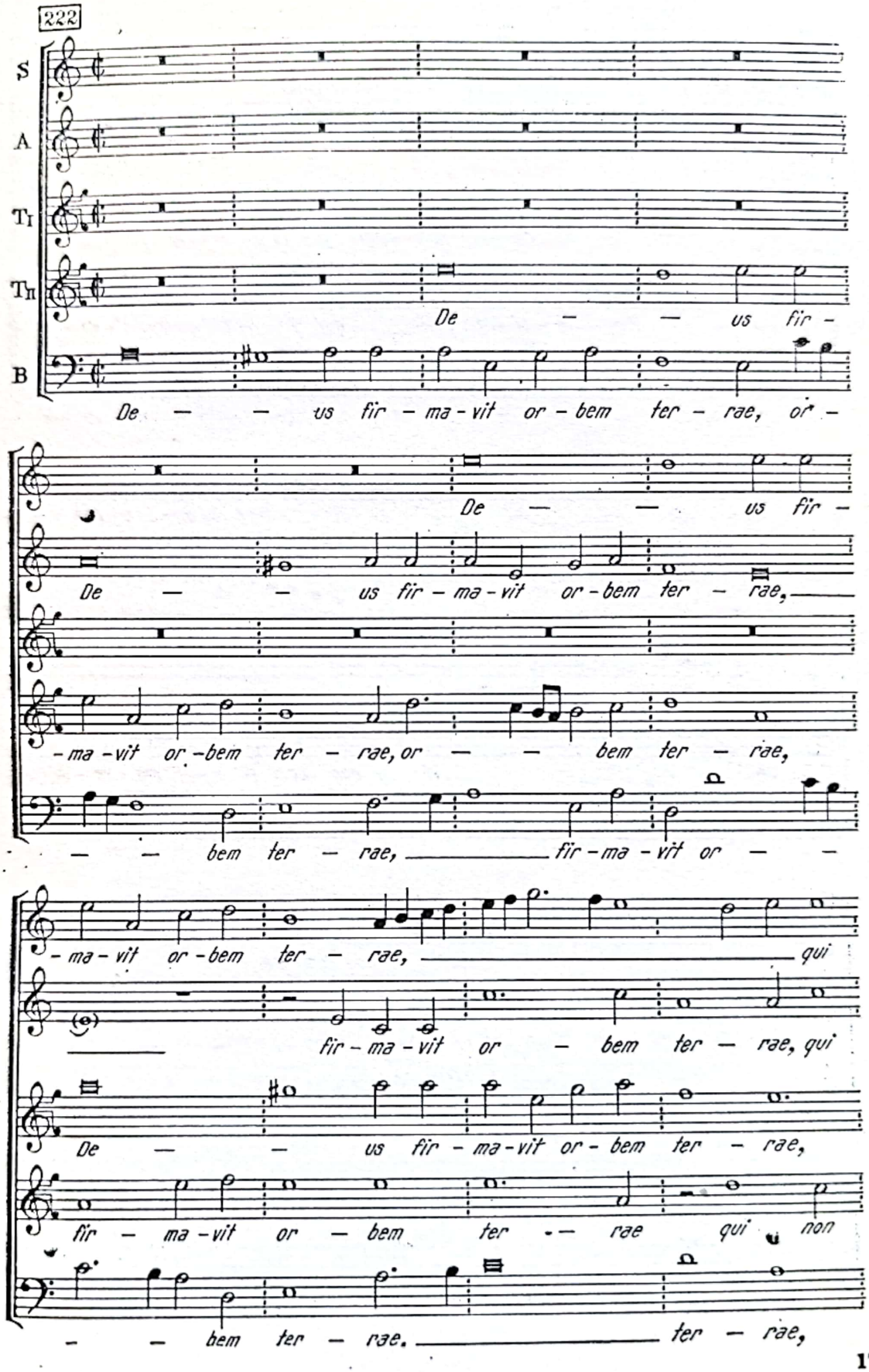
Același lucru se petrece și în cazul curbei melodice cu mai multe vîrfuri situate pe același sunet, unde culminația are loc la nivelul vîrfului care coincide cu momentul de maximă tensiune ritmică.

152

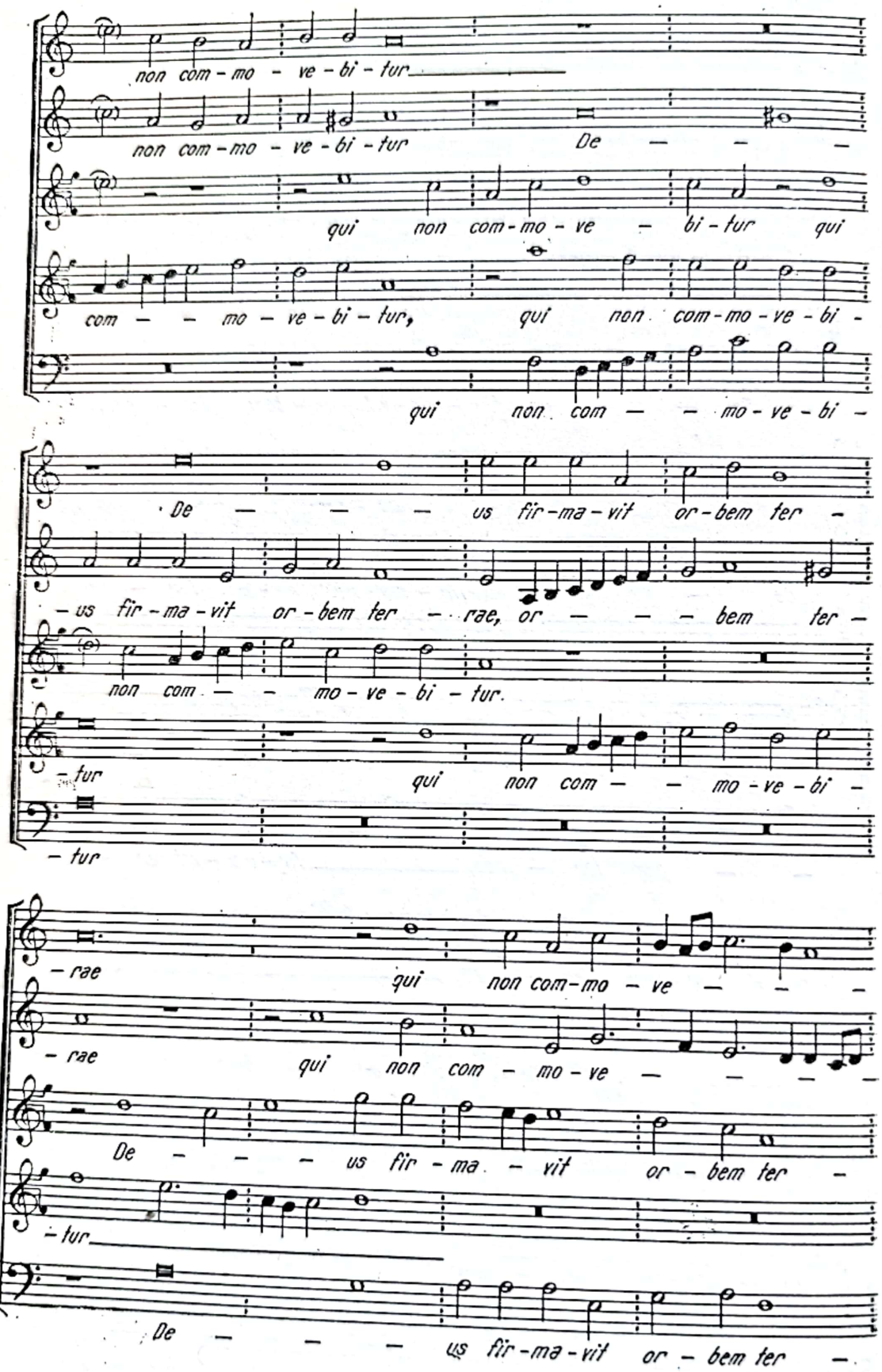


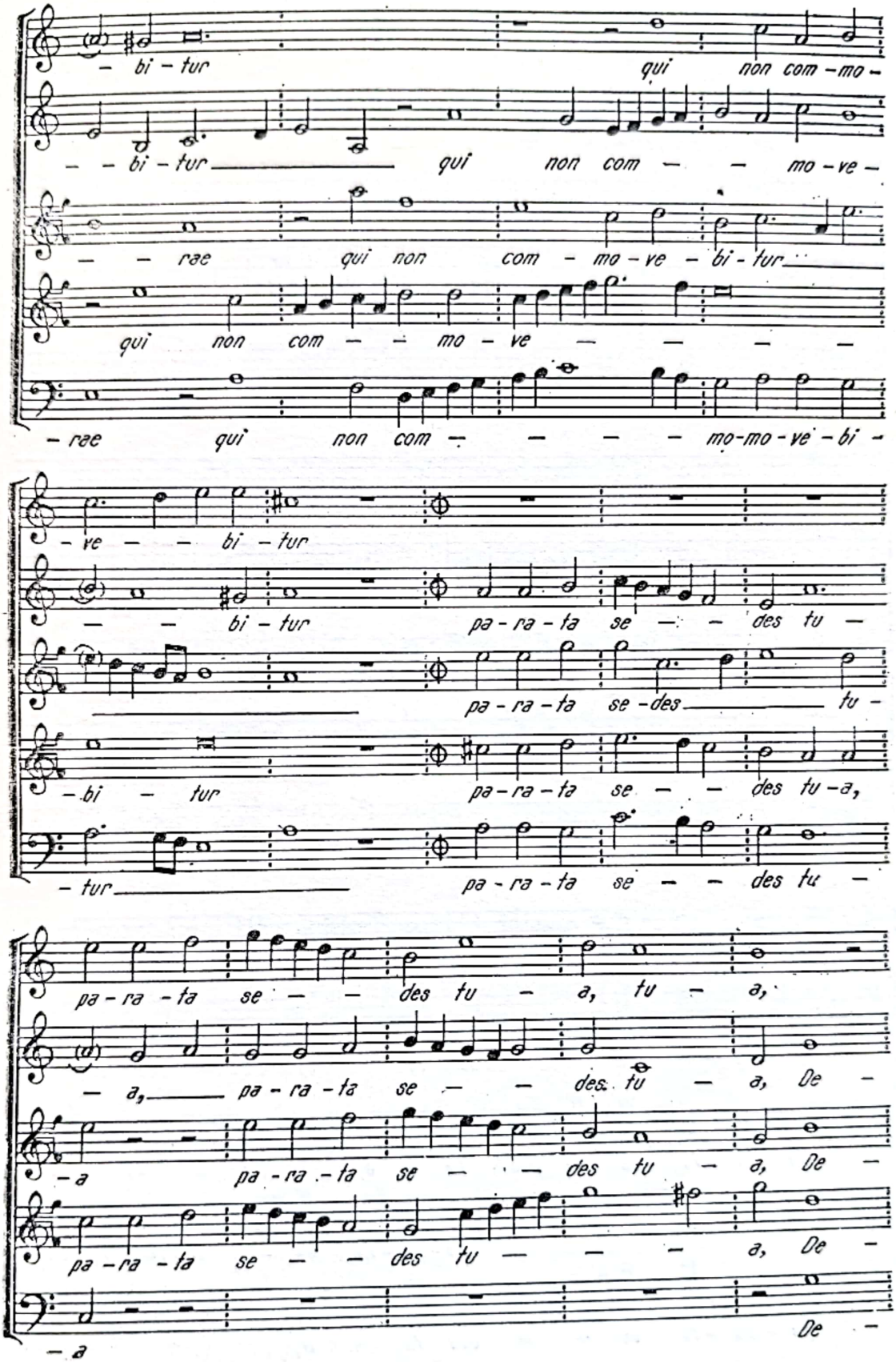
Din cele expuse, reiese că arcul melodic palestrinian este o rezultantă a contribuției celor doi factori : intervalic și ritmic, fiecare dintre ei aducîndu-și aportul la producerea tensiunii și a relaxării din cadrul acestui arc.

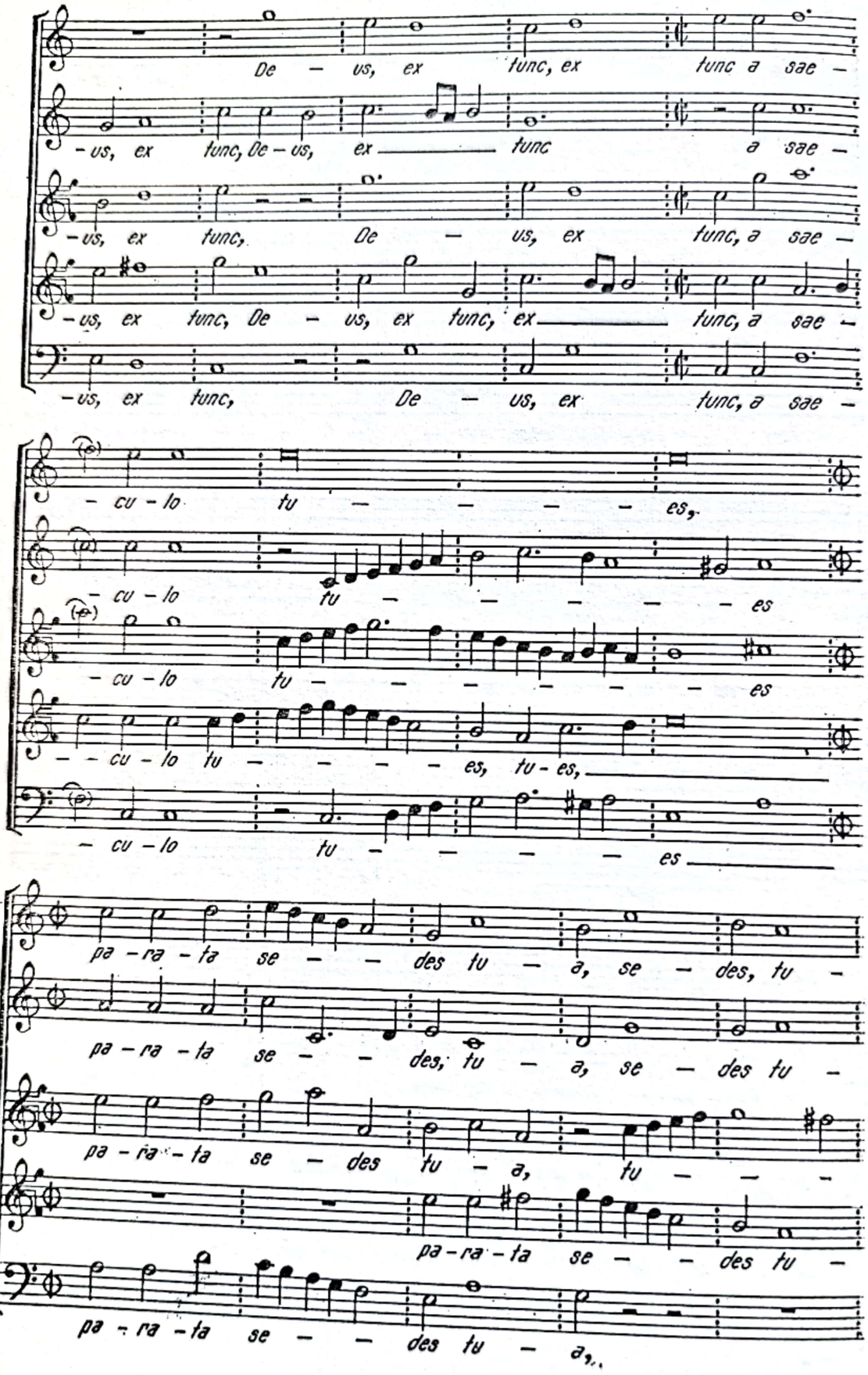
Mai trebuie adăugat faptul că întreaga configurație a liniei melodice palestriniene este dirijată de textul literar al prozei latine ca și în melodica gregoriană. Întîlnim astfel și aici curbe melodice ample și bogate, aparținînd frazelor, alături de mici desene alcătuite cu multă migală ale inciziilor și cuvintelor.



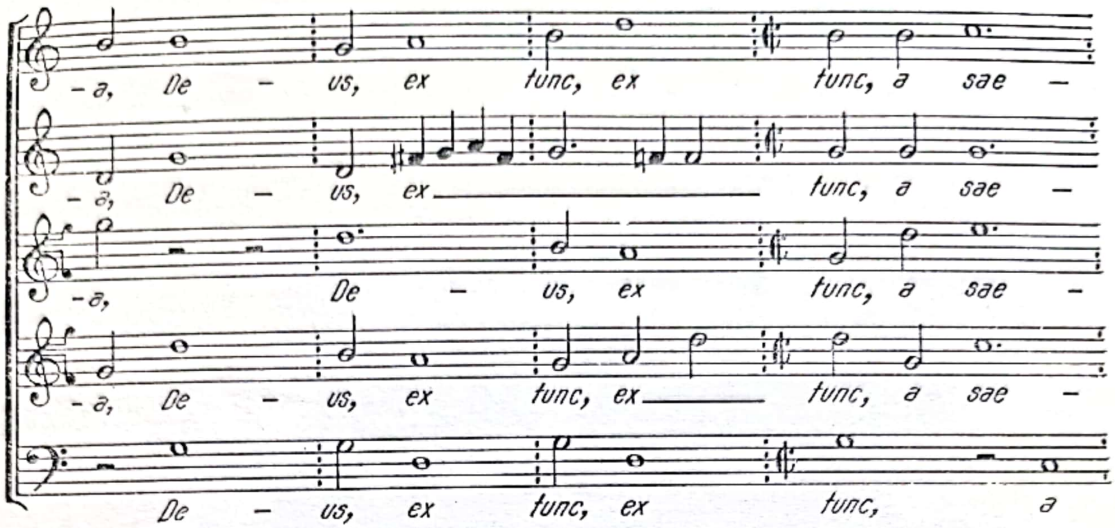
Scanned with OKEN Scanner

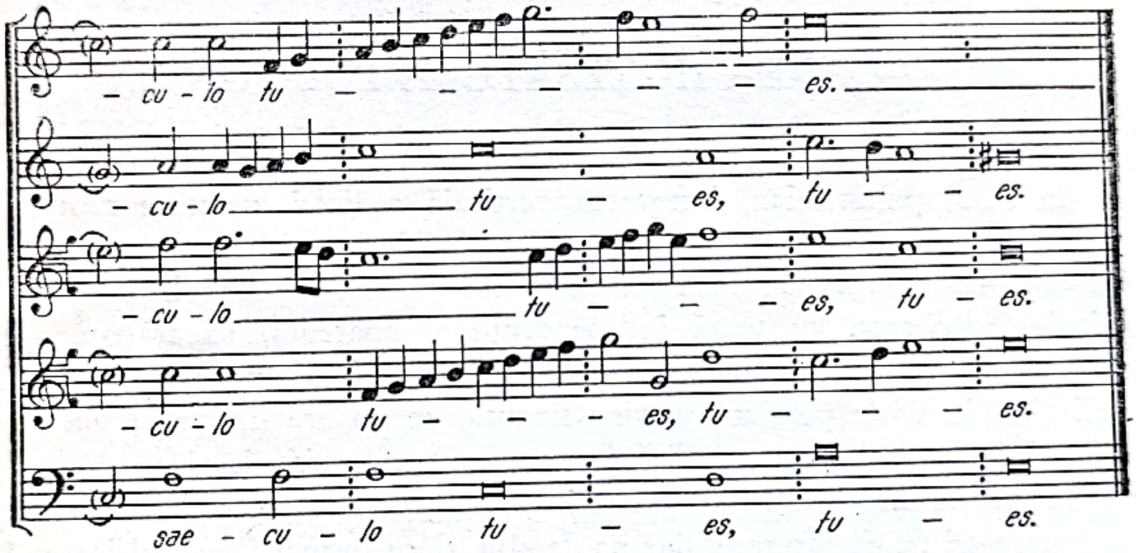

non com - mo - ve - bi - tur
non com - mo - ve - bi - tur De - - -
qui non com - mo - ve - bi - tur qui
com - - mo - ve - bi - tur, qui non com - mo - ve - bi -
qui non com - - mo - ve - bi -
De - - - us fir - ma - vit or - bem ter -
- us fir - ma - vit or - bem ter - rae, or - - - bem ter -
non com - - mo - ve - bi - tur.
- tur qui non com - - mo - ve - bi -
- tur
- rae qui non com - mo - ve - - -
- rae qui non com - mo - ve - - - -
De - - - us fir - ma - vit or - bem ter -
- tur
De - - - us fir - ma - vit or - bem ter -


– bi – tur qui non com – mo –
– – bi – tur qui non com – – mo – ve –
– – rae qui non com – mo – ve – bi – tur
qui non com – – mo – ve – – – –
– rae qui non com – – – – mo – mo – ve – bi –
– ve – – bi – tur
– – bi – tur pa – ra – ta se – – des tu –
pa – ra – ta se – des – tu –
– bi – tur pa – ra – ta se – – des tu – a,
– tur pa – ra – ta se – – des tu –
pa – ra – ta se – – des tu – a, tu – a,
– a, pa – ra – ta se – – des tu – a, De –
– a pa – ra – ta se – – des tu – a, De –
pa – ra – ta se – – des tu – – – a, De –
– a De –



Scanned with OKEN Scanner





Configurația liniei melodice palestriniene prezintă o mare varietate, din care am desprins cîteva tipuri mai deosebite și în același timp mai reprezentative ale stilului. Ca primă încercare de acest fel, prezentul capitol, departe de pretenția epuizării problemei, constituie mai degrabă un îndemn pentru o aprofundare a ei.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul X

INTEGRAREA ÎN ŢESĂTURA POLIFONICĂ

În stilul palestrinian, integrarea verticală a liniei melodice reprezintă o problemă a cărei cunoaştere este indispensabilă pentru asigurarea unei viziuni complete asupra ei. Melodia palestriniană este o melodie de factură polifonică, deoarece, cu toată independenţa ei aparentă, îşi trăieşte viaţa legată de ţesătura contrapunctică în cadrul căreia a fost concepută. Nici chiar atunci cînd în unele porţiuni survine singură, ea nu are libertatea unei monodii, fiind de la început gîndită într-un context polifonic. Dependenţa sa de structura în care este încadrată se reflectă, pe de o parte, în restrîngerea unor parametri de desfăşurare, dar pe de alta, duce tocmai la valorificarea însuşirilor sale esenţiale. Expresivitatea, individualitatea şi chiar autonomia ei îşi găsesc deplina lor concretizare în linia privită nu izolat, ci în complexul polifonic. Mai mult decît atît, integrarea verticală, după cum am demonstrat într-un alt capitol [1], se răsfrînge asupra liniei melodice palestriniene şi în mod constructiv prin imprimarea unor caractere determinate de această structură. Melodia este obligată sub impulsul cerinţelor verticale să-şi creeze diferite tipare, pe care apoi să le asimileze în ansamblul propriilor sale trăsături.

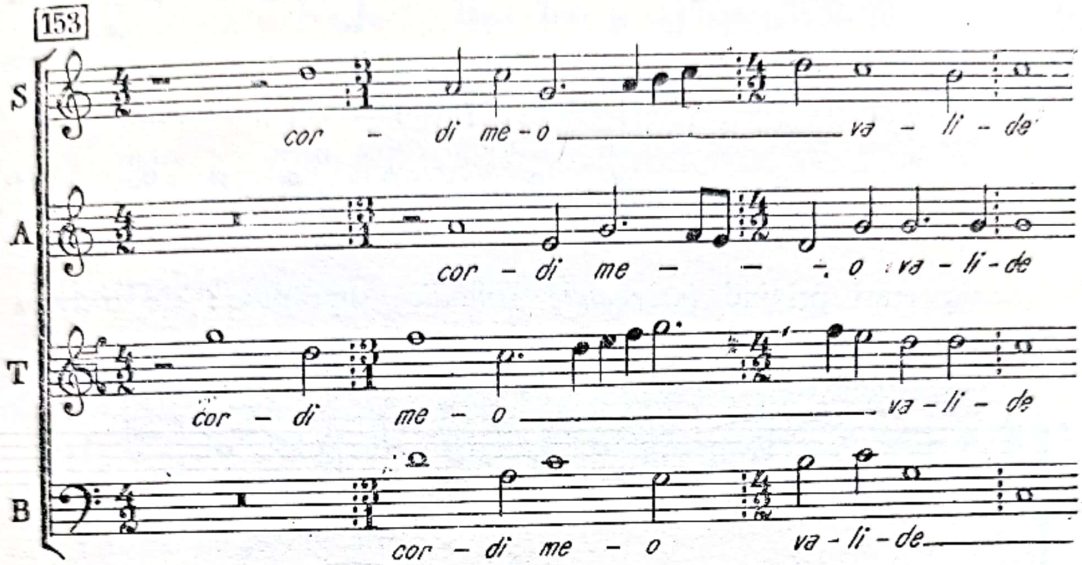
În polifonia palestriniană integrarea verticală reprezintă un fenomen complex, subordonat unor numeroase reguli. Ele aparţin disciplinei contrapunctului şi constituie obiectul unor tratate de specialitate. Aici vom aborda

[1] Vezi cap. III : „Locul melodicii în coordonatele stilistice"

Scanned with OKEN Scanner

doar cîteva probleme, necesare pentru o înțelegere a trăsăturilor liniei melodice integrate în structura verticală.

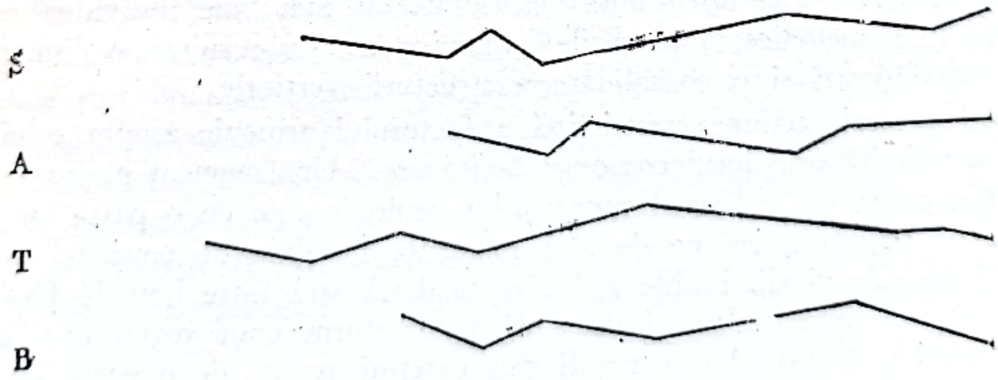
Să analizăm un fragment polifonic palestrinian, atît sub aspect orizontal cît și vertical.



Pe plan orizontal observăm că liniile melodice suprapuse se desfășoară fiecare separat în privința succesiunii intervalelor melodice, a duratei notelor și a grupărilor ritmice.

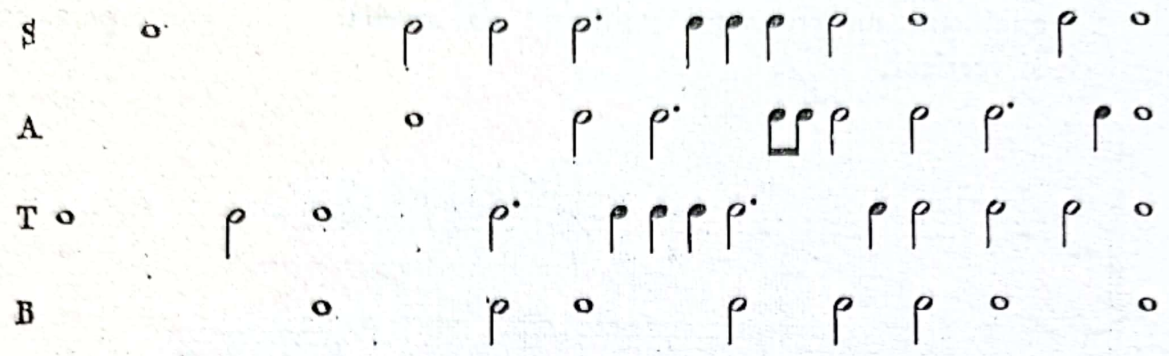
Pe plan vertical, constatăm că între aceste linii melodice există mai multe categorii de raporturi :

— raporturi privind *direcția mișcării :* în unele porțiuni liniile melodice evoluează în același sens, iar în altele în sensuri diferite, realizînd mișcări directe, oblice și contrare.

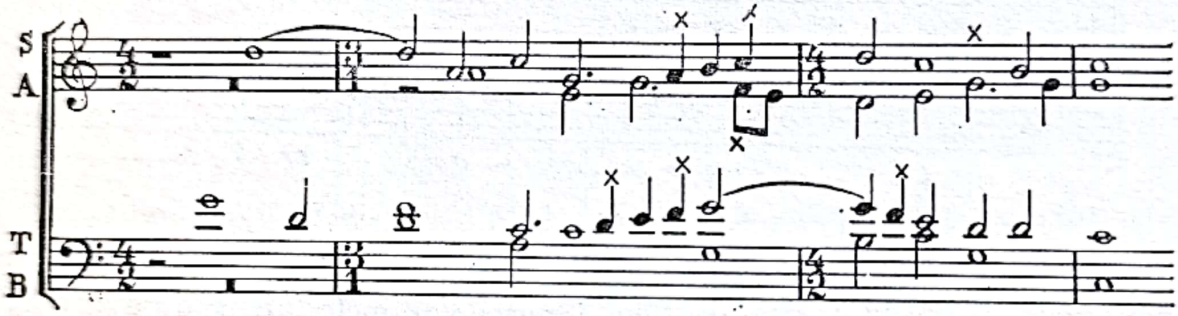


— raporturi privind *durata sunetelor* și conformația grupărilor ritmice : uneori se suprapun sunete de durată egală și grupări ritmice identice

(izoritmie), alteori sunete de durată inegală şi grupări ritmice diferite (poliritmie).



— raporturi privind *intervalele armonice* suprapuse: ele constau în intervale şi acorduri, uneori consonante iar alteori disonante.



Raporturile verticale nu sînt întîmplătoare ci se supun unor reguli menite să asigure unitatea orizontal-verticală a materialului sonor, realizînd pe de o parte desfăşurarea independentă a liniilor melodice, iar pe de alta o completare reciprocă a lor.

Dacă raporturile privind mişcarea vocilor şi suprapunerea grupărilor ritmice urmăresc asigurarea unei desfăşurări cît mai bine individualizate a fiecărei linii melodice, raporturile armonice au ca rezultat o limitare a acestei desfăşurări şi o consolidare a structurii verticale.

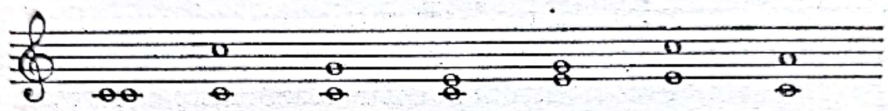
În general, acţiunea restrictivă a factorului armonic asupra celui melodic se exercită prin jocul *consonanţă-disonanţă*. Un fragment polifonic conţine, din punct de vedere al raporturilor armonice, pe de o parte momente stabile de echilibru, iar pe de alta momente instabile de tensiune, care se sprijină pe cele dintîi. Liniile melodice se desfăşoară între limitele fixate de aceste puncte de echilibru şi de tensiune, conform unor reguli care diferă după epoci şi stiluri. Aceste reguli sînt determinate pe de o parte de delimitarea, variabilă din punct de vedere istoric, a noţiunilor de consonanţă şi disonanţă, iar pe de altă parte de echilibrul dintre consonanţe şi disonanţe, variabil şi el din punct de vedere stilistic.

Scanned with OKEN Scanner

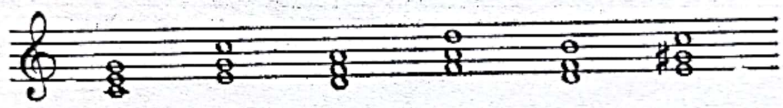
Sub acest aspect, stilul palestrinian prezintă următoarele caractere :
— are determinate în mod precis noţiunile de consonanţă şi disonanţă ;
— tratează după reguli foarte severe disonanţele ;
— realizează un echilibru desăvîrşit între consonanţe şi disonanţe.

În contrapunctul palestrinian, consonanţele constau din intervale armonice, simple în structura la două voci şi suprapuse sub formă de acorduri în polifonia la trei sau la mai multe voci. Consonanţele perfecte — prima, cvinta şi octava — precum şi cele imperfecte — terţa mică şi mare şi sexta mică şi mare — prin suprapunere formează trisonuri consonante : major şi minor în stare directă şi răsturnarea I, precum şi micşorat şi mărit în răsturnarea I.

Intervalele armonice consonante :



Trisonurile consonante :



Locul consonanţelor în stilul palestrinian se află atît pe timpii tari cît şi pe cei slabi, fără nici un fel de restricţie.[1] Disonanţele sînt plasate în majoritate pe timpi slabi şi mai ales pe fracţiunile slabe de timp, constituind *disonanţele melodico-ornamentale,* iar o parte dintre ele pe timpi tari, constituind *disonanţele expresive.*

Pe cîtă vreme consonanţele pot apărea direct, fără vreo tratare deosebită, disonanţele necesită o tratare specială. Astfel disonanţele melodico-ornamentale sînt intercalate între consonanţele vecine, iar disonanţele expresive sînt pregătite şi rezolvate prin consonanţe.

Disonanţele melodico-ornamentale se produc prin notele : *de pasaj, de schimb* sau *broderie, cambiata* şi *portament* sau *anticipaţie.* În stilul palestrinian ele au următoarele trăsături comune :

— apar pe fracţiuni de timp (pătrimi) slabe, mai rar pe timpi întregi (doimi) slabi ;

[1] În polifonia palestriniană, metrica fiind în majoritatea cazurilor binară, tot al doilea timp sau fracţiune de timp este tare, adică purtător de ictus metric sau divizionar. În metrica ternară, primul timp este tare iar ultimii doi slabi.

— se sprijină pe consonanţele alăturate, de durată mai mare sau cel puţin egală cu ele de pe timpii tari ;

— fac legătura cu aceste note prin mişcare treptată (exceptînd cambiata, care execută un salt după o formulă proprie) ;

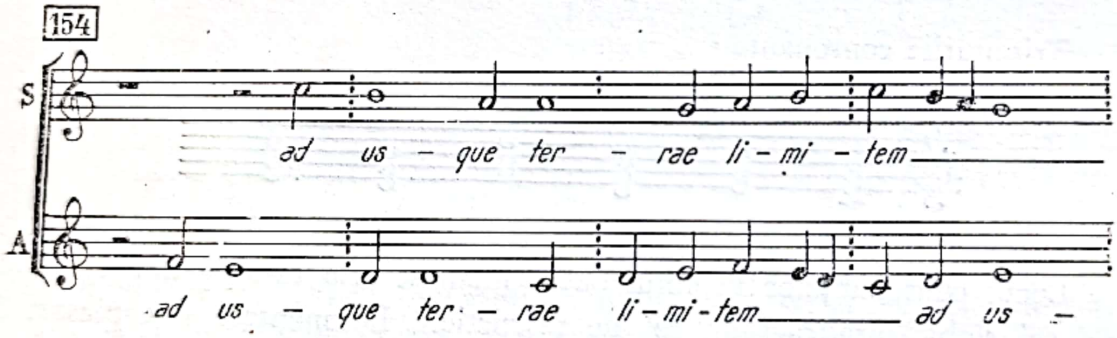
— se produc de preferinţă în direcţie coborîtoare, exceptînd nota de pasaj, care se poate evolua în ambele sensuri.

Datorită acestor însuşiri, disonanţele melodico-ornamentale apar cu multă discreţie risipite printre consonanţe, care îşi afirmă prezenţa în prim plan pe timpii tari, cu deplină libertate de mişcare, treptată sau prin salturi.

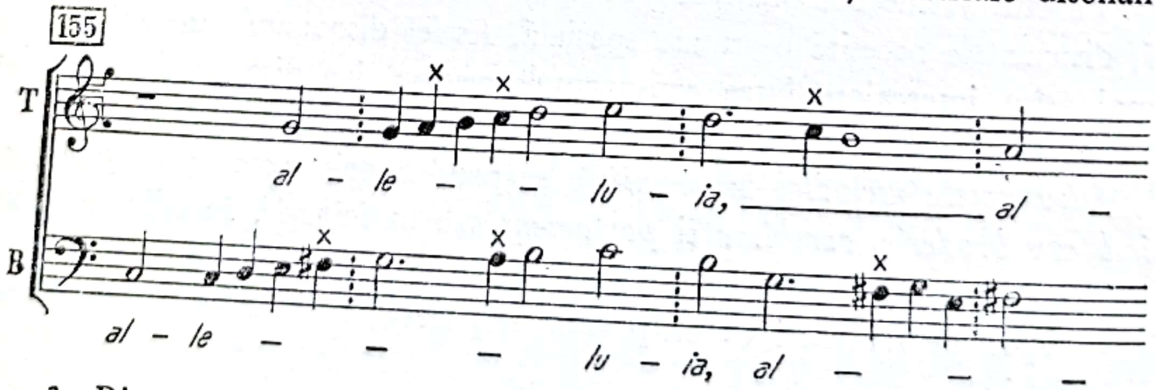
Disonanţele expresive sînt realizate prin *întîrzieri* sau *suspensii*. Ele apar pe timpii tari şi au o durată mai mare decît disonanţele ornamentale, ocupînd locul unui timp întreg. Sînt pregătite pe timpul slab ce le precede şi rezolvate treptat coborîtor pe timpul slab ce le urmează.

Analizînd un fragment polifonic palestrinian, vom putea deci împărţi raporturile vertical-armonice, în mod schematic, în trei grupuri :

1. *Raporturi consonante,* care apar pe timpii şi pe părţile de timp tari, uneori şi pe cei slabi. Pot fi întîlnite chiar fraze întregi formate exclusiv din raporturi verticale consonante.

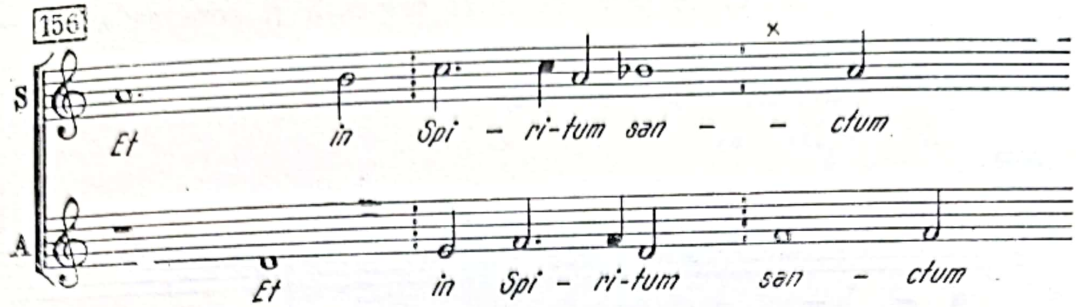


2. *Disonanţe melodico-ornamentale,* ce apar la diverse voci pe fracţiuni slabe de timp. Ele se strecoară printre consonanţele de pe timpii tari, avînd în primul rînd o funcţie orizontală de a întregi şi ornamenta conturul melodic — dar în acelaşi timp şi de a produce sonorităţi verticale disonante.



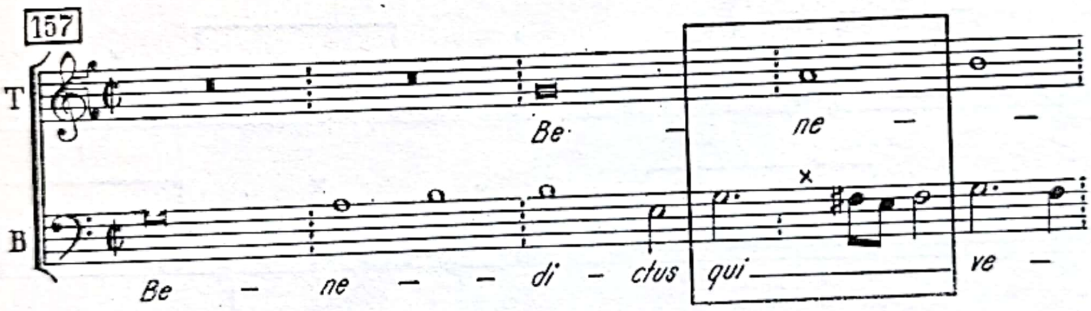
3. *Disonanţe expresive,* produse prin suspensii şi apărute pe timpi tari, deci în acelaşi prim plan ca şi consonanţele, faţă de care constituie elemente de contrast. Pregătirea şi rezolvarea lor pe durate de cîte un timp întreg le netezesc apariţia şi dispariţia.

Scanned with OKEN Scanner

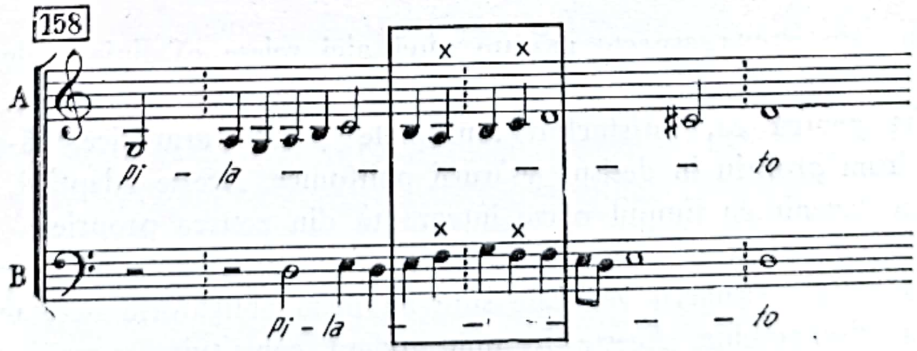


Această schemă, atît de simplă în aparenţă, este cu mult mai complexă în realitate, prin multiplele combinaţii şi interferenţe ce survin, atît pe plan orizontal cît şi vertical.

Notele melodico-ornamentale se pot combina în mod orizontal, între ele sau cu suspensiile, dînd naştere unor forme ornamentate, cum ar fi de exemplu anticipaţia ornamentată cu o notă de schimb, sau întîrzierea rezolvată prin anticipaţie şi prin anticipaţie ornamentată, din formulele de încheiere [1].



Notele melodico-ornamentale se mai pot combina între ele şi pe plan vertical. Asemenea suprapuneri duc uneori la o intensificare a disonanţei, alteori la pierderea calităţii de disonanţă.

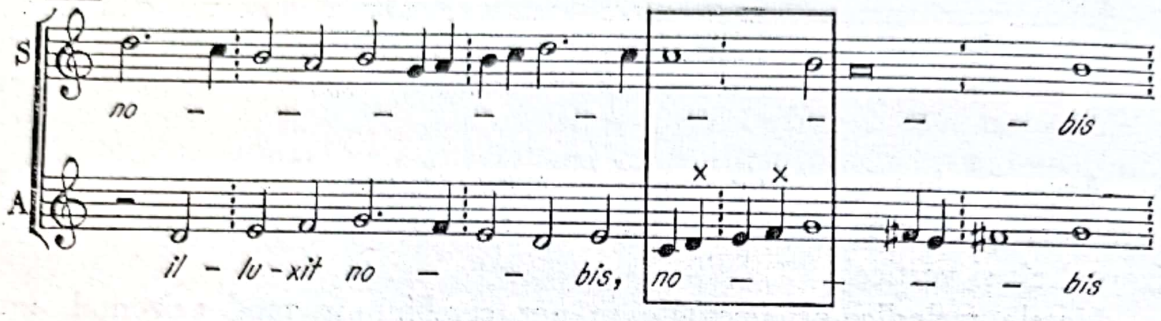


[1] Vezi cap. XI: „Formule melodice".

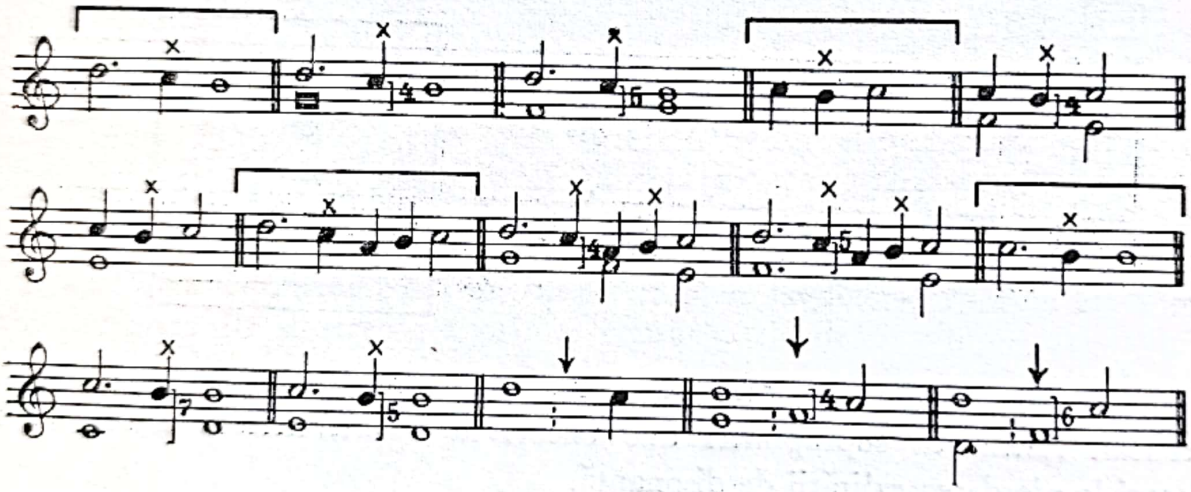
Scanned with OKEN Scanner

Alteori suprapunerea se produce între suspensii şi note melodico-ornamentale, avînd drept urmare o schimbare a relaţiilor armonice corespunzătoare pregătirii sau rezolvării suspensiilor.

159

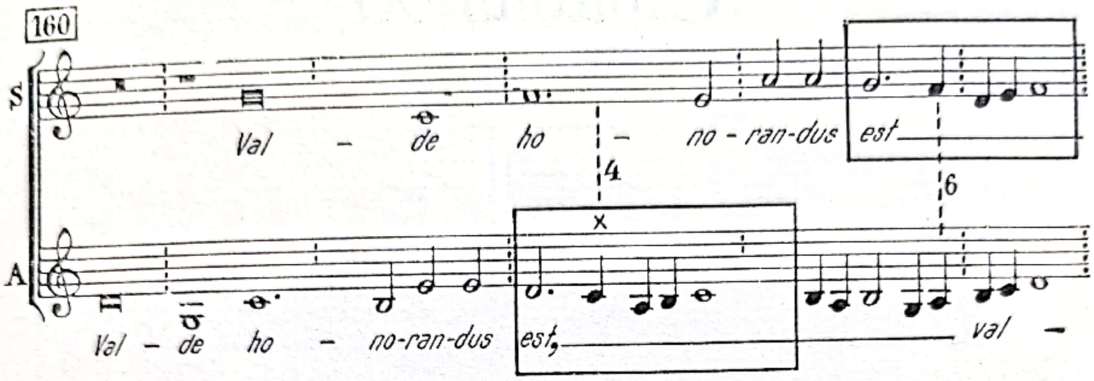


Multiplele modalităţi de combinare verticală fac ca atît notele melodico-ornamentale cît şi suspensiile să-şi găsească interpretări armonice diferite, devenind, după împrejurări, cînd consonanţe, cînd disonanţe.



Din cele cîteva aspecte arătate pînă aici reiese că linia melodică introdusă în structura verticală este obligată să suporte o întreagă serie de modificări pentru ca, satisfăcînd multiplele cerinţe armonice, să-şi poată croi un drum propriu în desişul ţesăturii polifonice. Aceste adaptări, repetate mereu, au devenit cu timpul parte integrantă din zestrea proprie a melodiei palestriniene. Ele au dus la individualizarea unor *formule melodice*, generate în urma constrîngerii verticale spre un mers obligatoriu necesar tratării corecte a disonanţelor. Aceste formule, odată constituite, s-au încetăţenit, utilizîndu-se în mod curent, independent de factorii verticali care le-au dat naştere.

Scanned with OKEN Scanner



Melodica palestriniană își bazează tiparele pe numeroase formule. Acestea sînt de proveniențe diferite, dar o bună parte dintre ele au la origine procesul de adaptare a melodiei la condițiile armonice, reprezentînd o consecință a acțiunii factorului vertical asupra melodiei palestriniene.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul XI

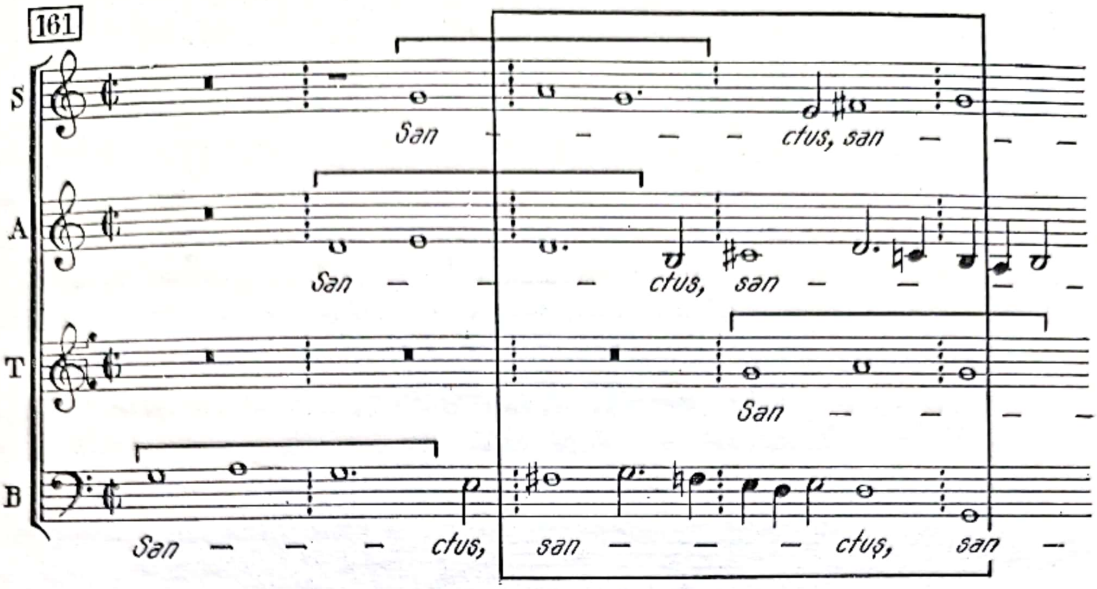
FORMULE MELODICE

Combinarea sunetelor într-o melodie învederează posibilităţi extrem de numeroase, ca să nu spunem infinite. În practică însă ele sînt limitate prin particularităţile stilistice, datorită cărora se acordă preferinţă unor anumite combinaţii şi se înlătură altele.

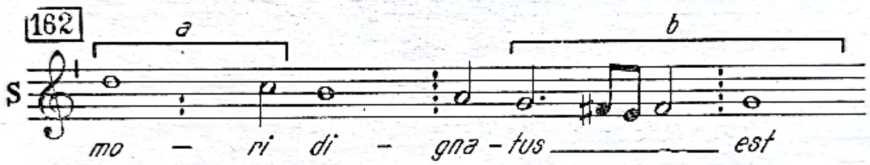
Fiecare stil şi epocă îşi are formulele sale predilecte. Ele sînt cu atît mai numeroase şi au o importanţă cu atît mai mare cu cît stilul este mai bine delimitat şi are mai multe reguli proprii. Stilul palestrinian, prin restricţiile impuse, atît pe plan orizontal cît şi pe cel vertical, presupune în mod inevitabil existenţa unui mare număr de formule.

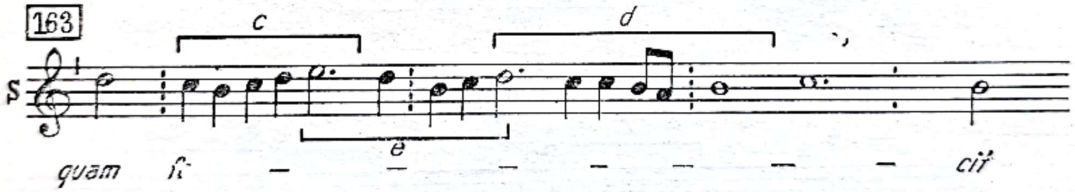
Desigur că numai o parte dintre acestea aparţin în exclusivitate stilului palestrinian, majoritatea lor fiind comune întregii epoci sau chiar şi altora. Faptul se explică prin caracterul sintetic al acestui stil, care cuprinde în acelaşi timp, alături de cuceririle trecutului, premise ale viitoarei dezvoltări a muzicii. Astfel în stilul palestrinian, pe lîngă formule provenite din modalul monodic sau din primele integrări verticale şi căutări în vederea găsirii unui echilibru între consonanţe şi disonanţe, vom întîlni şi formule care anticipă muzica epocilor următoare. Nu rareori o frază palestriniană începe cu o formulă gregoriană, pentru a se încheia printr-o complicată cadenţă tonală.

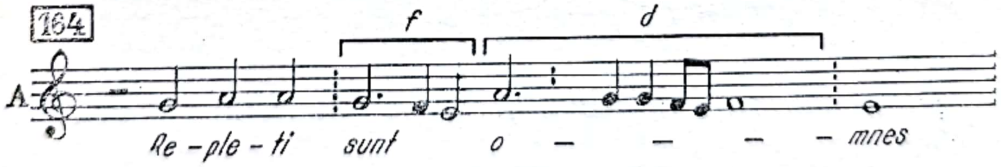
Scanned with OKEN Scanner

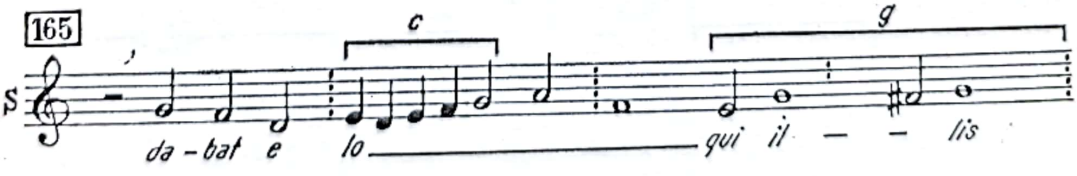


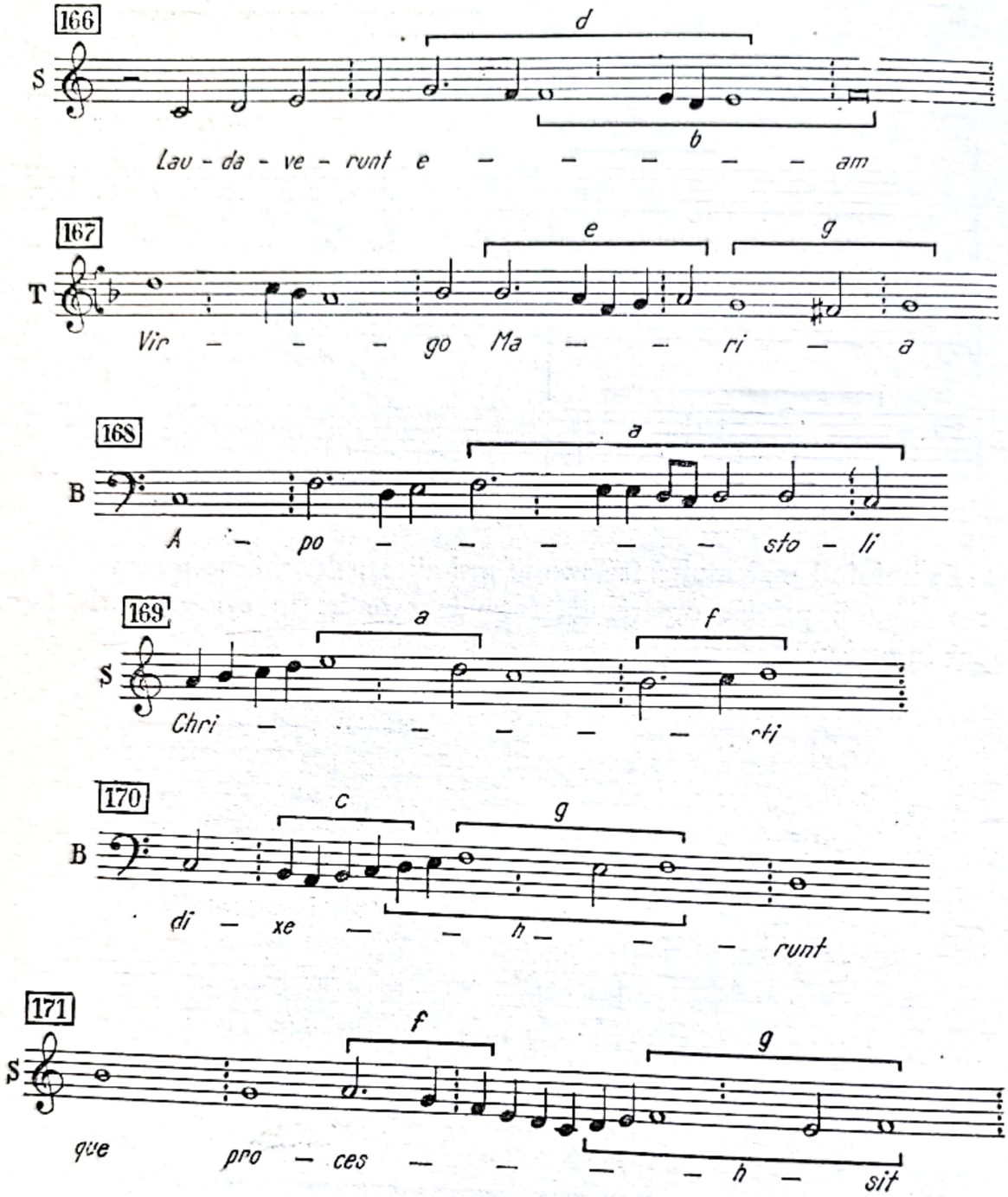
Examinînd mai multe fragmente melodice palestriniene putem identifica dintr-o singură privire o serie de formule care ies în evidență prin faptul că apar în mai multe locuri.



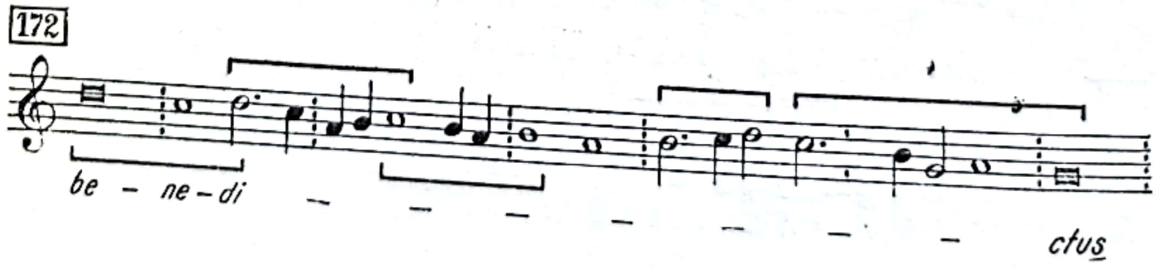








Se pot întîlni fraze melodice formate în întregime dintr-o înşiruire de formule.



Scanned with OKEN Scanner

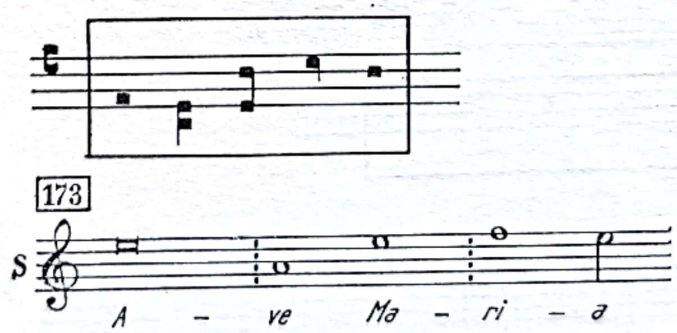
Formulele melodice din stilul palestrinian au o proveniență variată. În unele cazuri, originea lor este ușor de stabilit, alteori însă necesită investigații multilaterale, deoarece ele constituie rezultatul unor fenomene complexe în care sînt implicați atît factori orizontali cît și verticali. Cunoașterea formulelor melodice, a provenienței și semnificației lor, constituie o condiție importantă pentru studiul melodicii palestriniene la nivelul unei sinteze superioare.

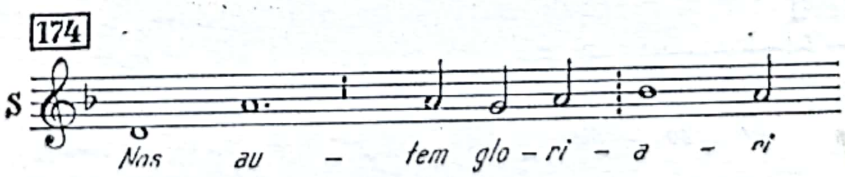
Denumirea de formulă „melodică" are un caracter general, elementul melodic fiind prezent în toate cazurile. O analiză mai atentă ne va arăta însă că numai un număr restrîns dintre formule sînt caracterizate exclusiv prin particularități melodice, pe cînd altele se impun mai mult prin cele ritmice. Mai există apoi *formule complexe* care, deși în ultimă analiză constau tot în tipare melodice, își justifică existența numai în cadrul combinației a două sau mai multe linii suprapuse.

O primă categorie de formule întîlnite în melodia palestriniană o reprezintă cele provenite din *monodia gregoriană*. După cum am arătat, formulele melodice abundă în cîntecul gregorian, reprezentînd un factor de bază pentru construcția și realizarea unității acestuia. Ele sînt strîns legate de elementul modal, din care fac parte integrantă.

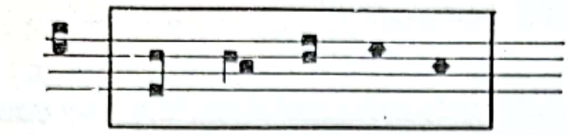
Formulele gregoriene sînt prezente în melodica palestriniană datorită nu numai materialului tematic utilizat, ci și unei gîndiri melodice corespunzătoare, păstrată prin tradiție de compozitorii de muzică religioasă din timpul Renașterii.

Iată cîteva fragmente melodice palestriniene cu formule modale gregoriene :





Scanned with OKEN Scanner



175

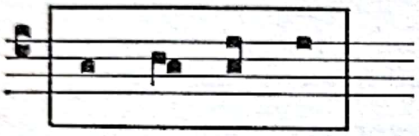
S

in quo est sa - lus

176

A

Sur - ge pro - pe - ra a - mi - ca



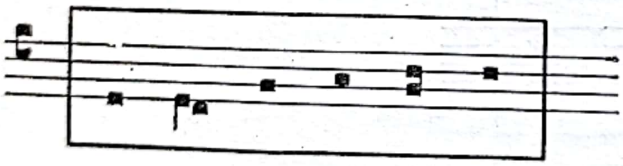
177

S

Ky - - ri - e e - - -

178

Mis - so He - ro - -



179

T

Ky - ri - e e - - lei - - - -

180

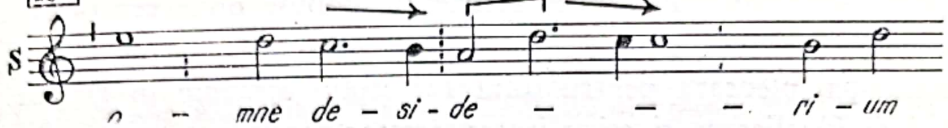
S

tu so - lus san - - ctus

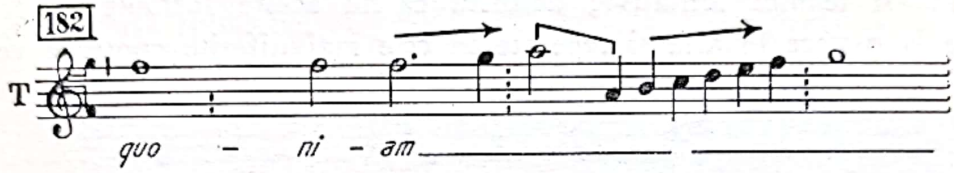
Scanned with OKEN Scanner

O altă categorie de formule melodice își are originea în exigențele și restricțiile privind *intervalele melodiei palestriniene*. Tratarea severă a salturilor și a salturilor duble a dat naștere unor formule speciale, devenite apoi de uz curent.

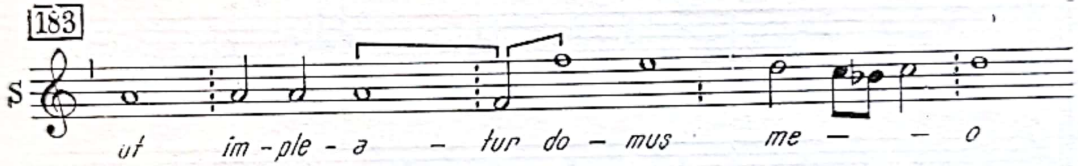
181



182

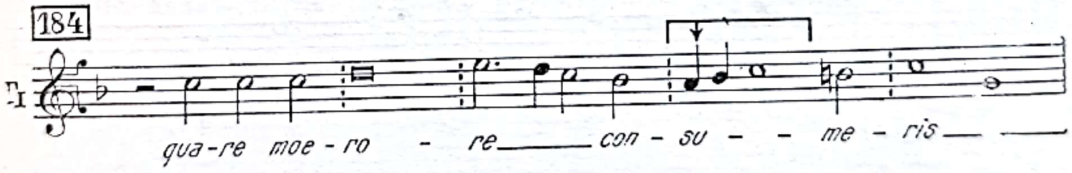


183

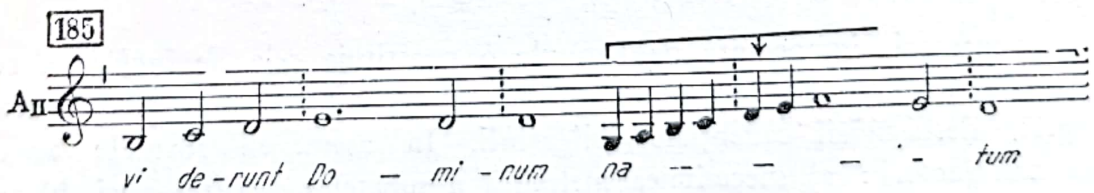


Cerințele legate de *încadrarea duratelor notelor* în linia melodică au determinat apariția altor formule. Aici, aspectul ritmic este cel care predomină, ca de exemplu în formula perechii de pătrimi de pe timp tare urmată de doimea prelungită prin sincopă, sau în diferitele formule de început și de încheiere a lanțurilor de pătrimi.

184



185



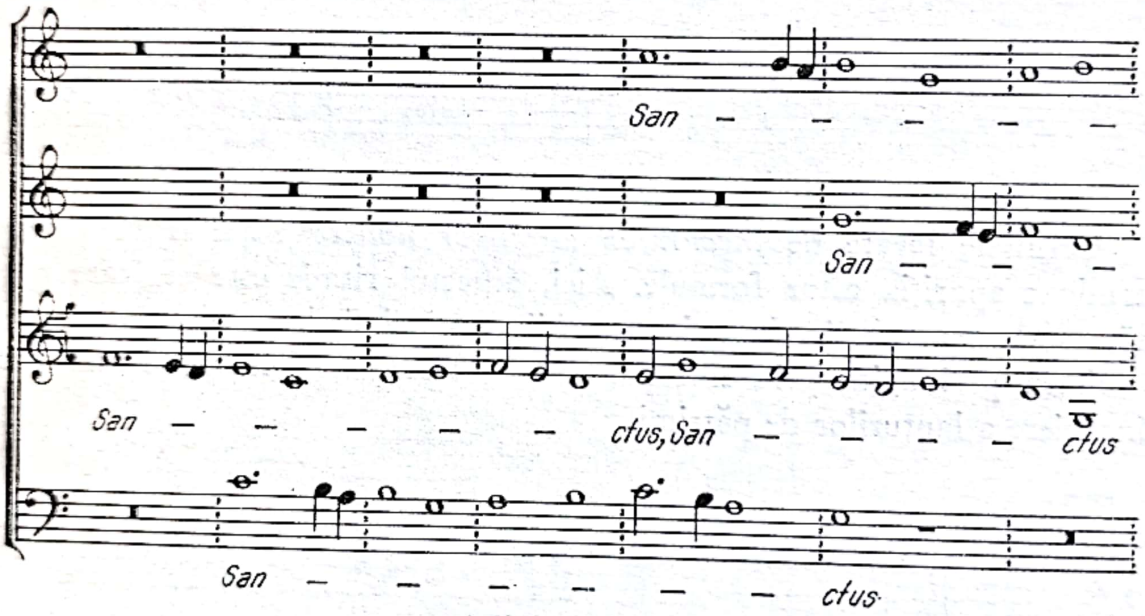
O bună parte dintre formulele melodice au însă la origine acțiunea factorului vertical-armonic. Ele au apărut, după cum am arătat [1], în legătură cu unele sunete ale liniei melodice care din punct de vedere armonic determinau raporturi disonante. Tratarea severă a disonanțelor a obligat

[1] Vezi cap. X: „Integrarea în țesătura polifonică".

linia melodică să execute diferite întorsături, care în urma utilizării lor frecvente s-au individualizat ca atare, devenind formule melodice cu existența lor proprie, independentă de funcția lor inițială legată de rezolvarea disonanței. Ajunse autonome, aceste formule au început să apară în cele mai variate împrejurări, dînd naștere unor raporturi verticale diferite, cînd consonante, cînd disonante. Faptul că restricțiile impuse notei centrale disonante (durata, mersul treptat, sensul coborîtor) se păstrează în formulă și în cazul consonanței, pledează pentru rolul factorului armonic în geneza ei.

În individualizarea și cristalizarea acestor formule a avut rol, cu toată siguranța, și tehnica imitativă, datorită căreia aceste formule au fost trecute de la o voce la alta și repetate în cele mai diferite contexte verticale.

186



O categorie importantă de formule o constituie cele *de încheiere*, rezultate din acțiunea combinată a factorilor orizontali și verticali sub constrîngerea desfășurării cadențiale obligatorii. În asemenea formule acționează trei factori: a) succesiunea melodică a sunetelor fiecărei voci, b) relațiile dintre liniile melodice suprapuse, c) relațiile acordice funcționale.[1] Datorită acestui fapt ele angajează concomitent mai multe voci, ceea ce le justifică denumirea de *formule melodice complexe*.

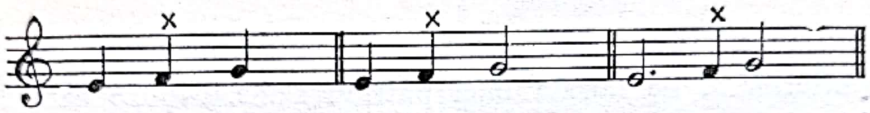
[1] S. Hermelinck: *Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jahrhundert*, VII, Internat. Musikwissensch. Kongrs, Köln, 1958, Bärenreiter, Kassel, 1959.

Scanned with OKEN Scanner

I. Formule cu note melodico-ornamentale

a. Formule cu note de pasaj

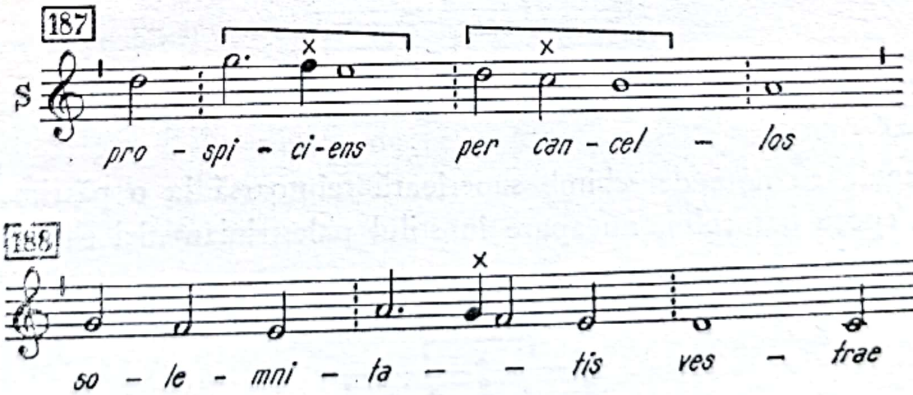
Aceste formule se construiesc atît ascendent cît şi descendent prin introducerea unei note melodice între două note situate la interval de o terţă. Printr-o asemenea întregire melodică, saltul de terţă este înlocuit cu mersul treptat, iar nota de pasaj, de obicei disonantă, are posibilitatea de a se sprijini pe notele alăturate consonante. Nota de pasaj este cel mai adesea o pătrime slabă, iar notele între care este încadrată au diferite durate, dînd formulei diverse ritmizări.

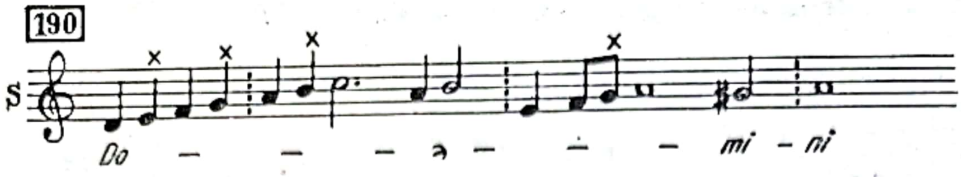


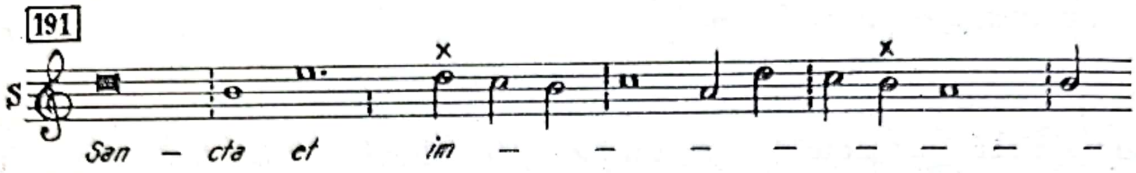
Mai rar nota de pasaj poate avea o durată mai mare sau mai mică decît pătrimea (doime sau optime), ceea ce duce la noi aspecte ritmice ale formulei.

Toate aceste formule apar independent de funcţia armonică a notei de pasaj.

Cîteva fragmente melodice palestriniene cu formule de pasaj :

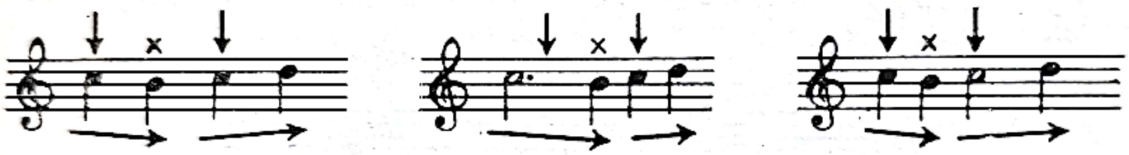




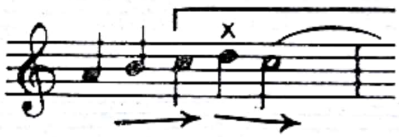


b. **Formule cu note de schimb** (broderii)

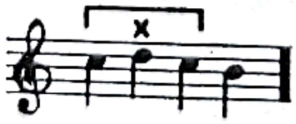
În stilul palestrinian, această formulă se construieşte de obicei cu nota de schimb inferioară, de durata unei pătrimi slabe. Notele care încadrează nota de schimb pot fi de valoare egală sau mai mare, producînd diferite ritmizări. Mişcarea formulei este descendent-ascendentă.



Cînd nota de schimb este urmată de o notă de durată mai mare, ea poate fi superioară, ceea ce duce la o altă formulă cu o mişcare inversă, ascendent-descendentă.



Formula cu nota de schimb superioară reîntoarsă la o pătrime, de uz curent în epoca barocului, nu apare în stilul palestrinian nici chiar în cazul unor raporturi consonante.

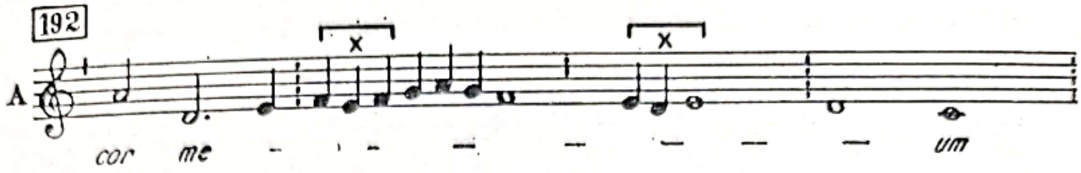


Constituită în scopul tratării disonanţei ornamentale de schimb, formula apare în diverse combinaţii armonice.

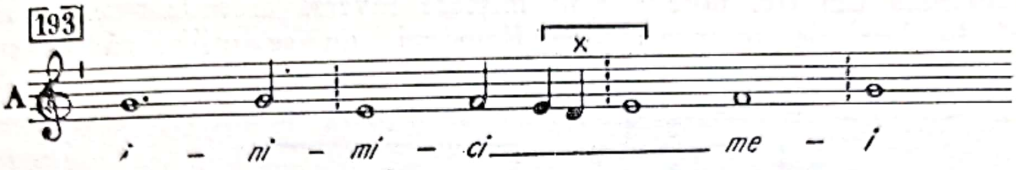
Scanned with OKEN Scanner

Exemple palestriniene cu formule de schimb :

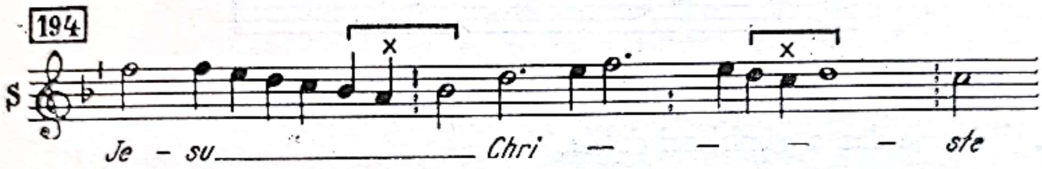
192



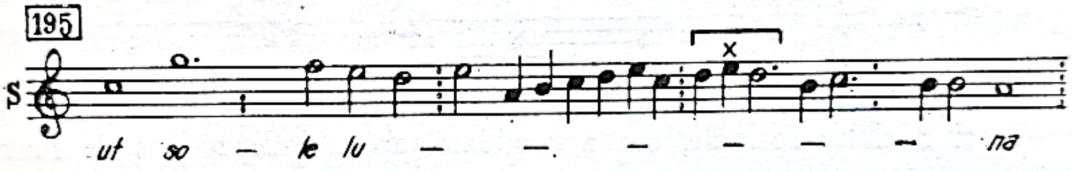
193



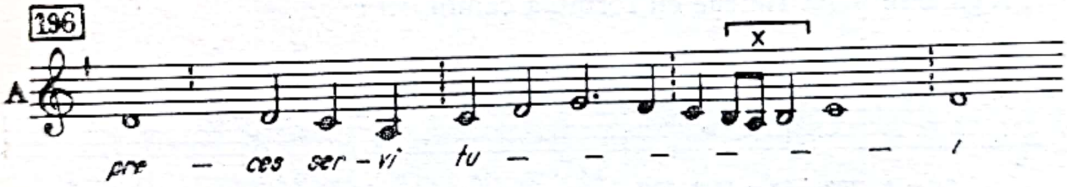
194



195



196

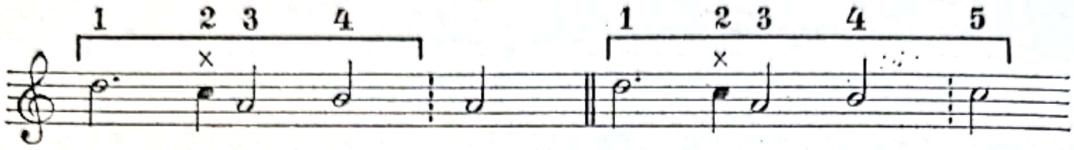


c. Formula cambiatei

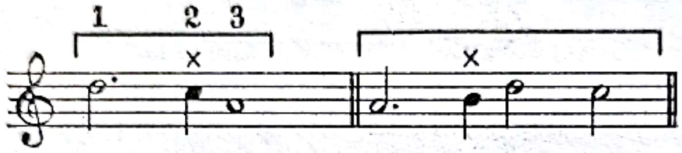
Această formulă în stilul palestrinian descrie de asemenea o mişcare descendent-ascendentă. Ea pleacă de la o consonanţă de pe timp sau fracţiune tare de timp, coboară treptat la o pătrime slabă, de obicei disonantă (nota cambiata), de la care sare apoi o terţă în aceeaşi direcţie la o consonanţă tare, pentru a se reîntoarce treptat în direcţie ascendentă. Notele constitutive ale acestei formule pot avea durate diferite, determinînd ritmizări variate — nota cambiata propriu-zisă fiind însă întotdeauna o pătrime slabă.

Scanned with OKEN Scanner

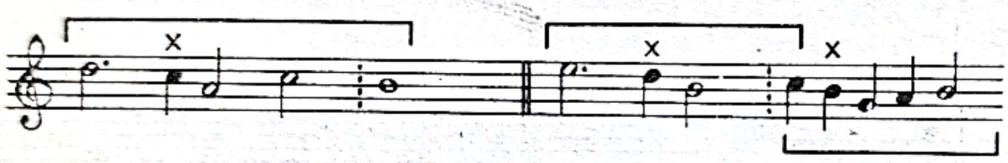
Reîntoarcerea poate consta dintr-o singură notă, cînd formula are numai patru note, sau din două note, cînd formula este formată din cinci note.



Cambiata din trei note sau în mişcare inversă ascendent-descendentă, întîlnită în lucrările compozitorilor flamanzi, nu se utilizează în stilul palestrinian.

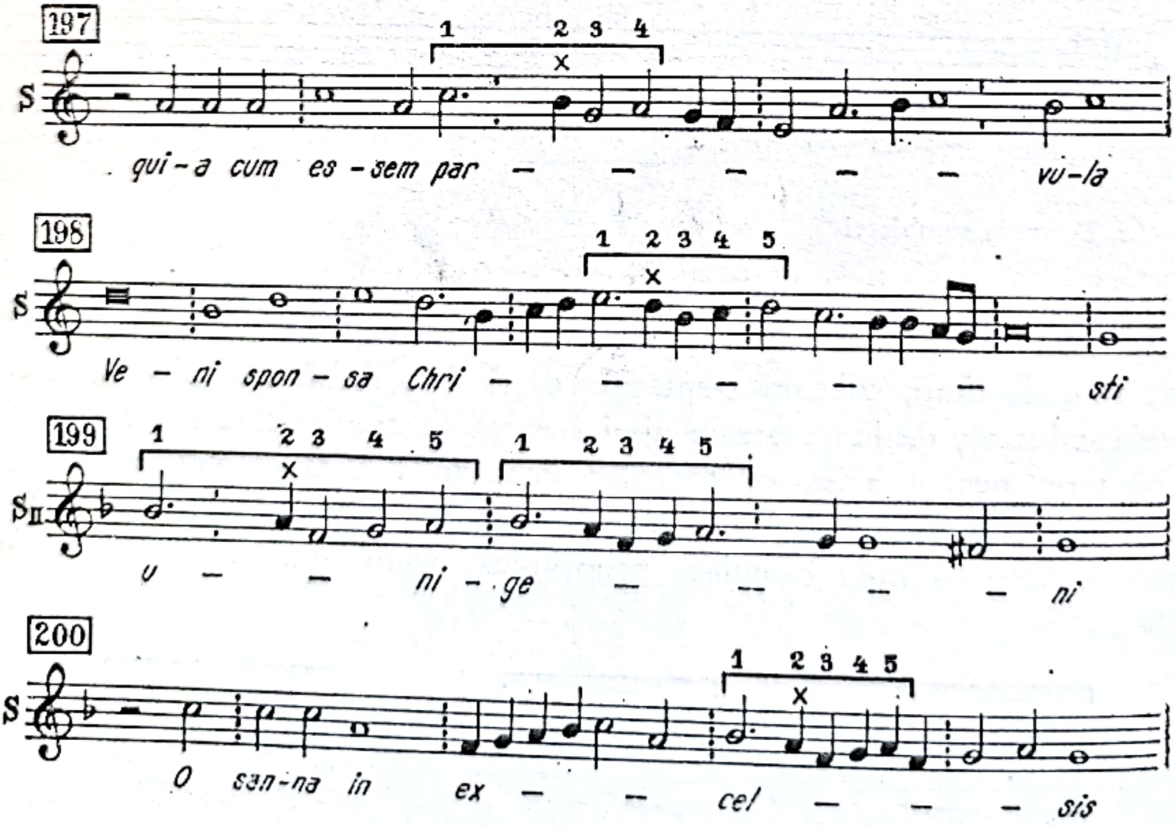


În schimb, în stilul palestrinian se întîlneşte uneori formula cambiatei lărgite şi, foarte des, a cambiatei duble.



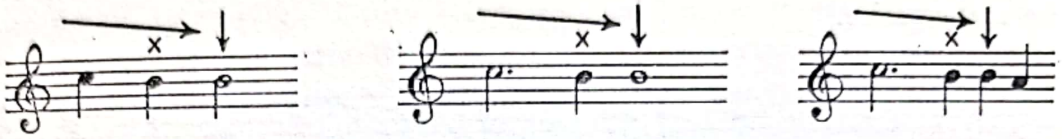
Ca şi celelalte formule, cea a cambiatei apare independent de funcţia armonică disonantă sau consonantă a notei cambiata.

Fragmente palestriniene cu formula cambiatei :

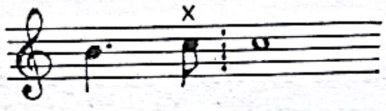


d. **Formule cu anticipaţie sau portament**

Această formulă constă dintr-o pătrime slabă, de obicei disonantă, în mers coborîtor, care anticipă nota consonantă imediat următoare de durată egală sau mai mare.



În stilul palestrinian, formula nu se întîlneşte decît în mişcare descendentă. Anticipaţia ascendentă va fi însă frecvent întîlnită în muzica barocului.

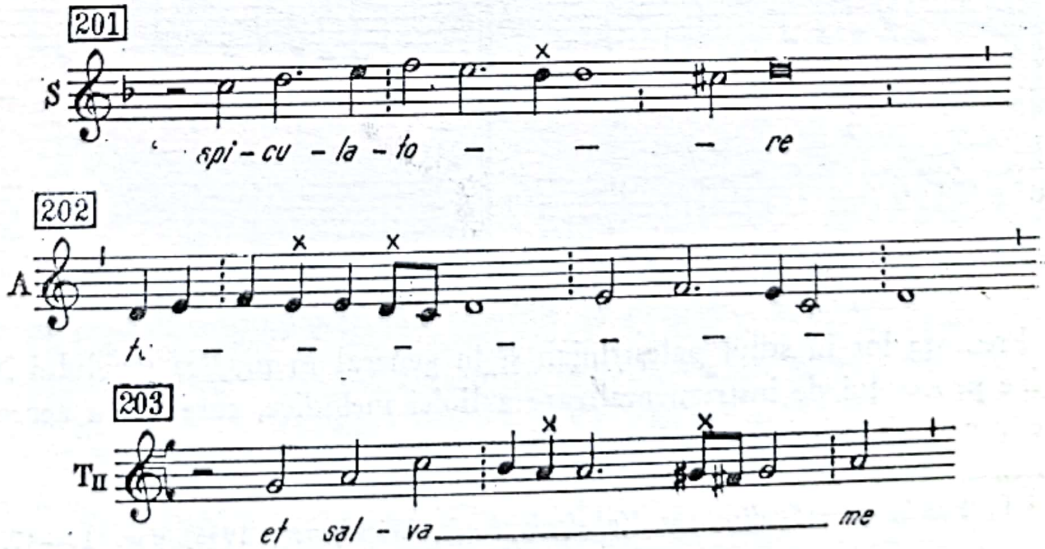


Uneori anticipaţia poate fi ornamentată printr-o notă de schimb inferioară. În acest caz, pătrimea este înlocuită printr-o pereche de optimi, dintre care prima reprezintă anticipaţia iar a doua nota ei de schimb inferioară.

Această formulă este cît se poate de caracteristică stilului şi apare, după cum am mai amintit, mai ales în încheierile de frază.

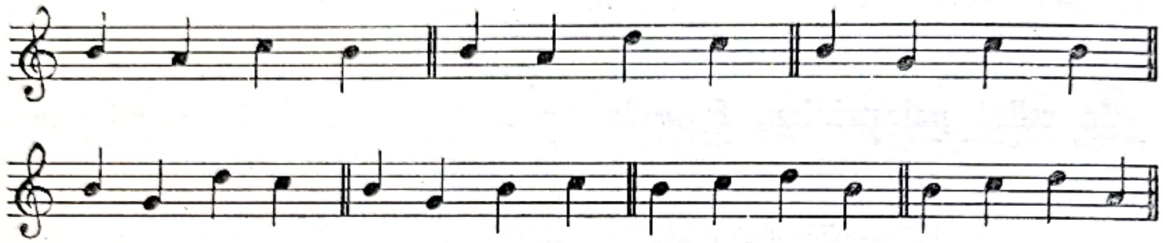
Din punct de vedere armonic, formula se întîlneşte cu anticipaţia atît în funcţie de consonanţă cît şi de disonanţă.

Iată cîteva exemple palestriniene :

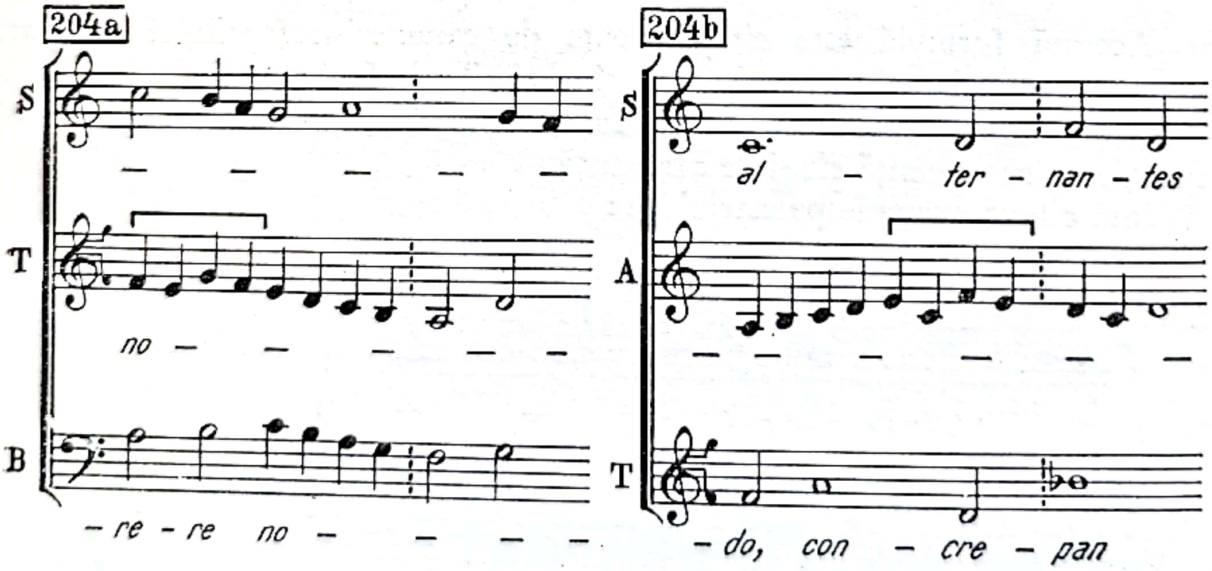


e. Diverse formule ornamentale mai puțin frecvente.

Severitatea tratării intervalelor în cadrul succesiunilor de durate mici a dat naștere unor formule constituite din grupuri de pătrimi. Ele se formează în jurul unor salturi de terță sau cvartă, apărute în diferite fragmente melismatice.



Descrise de Jeppesen în legătură cu regulile salturilor de pătrimi, au fost studiate ulterior sub raportul incidenței de Hamburger [1]. Din cercetările acestuia rezultă că, în mod statistic, deși unele se întîlnesc cu o frecvență suficientă ca să le justifice calitatea de formule, totuși survin relativ rar față de formulele obișnuite. Originea lor este numai în parte de natură melodică, integrarea verticală avînd și ea un rol însemnat. În acest sens pledează și faptul că majoritatea acestor formule apar în structura polifonică la vocile de mijloc.



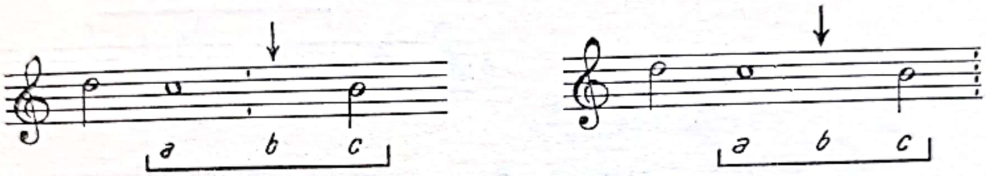
Prezența lor în stilul palestrinian și în general în muzica secolului XVI aparține procesului de instrumentalizare a liniei melodice, care se va accentua din ce în ce mai mult în epoca barocului.

[1] P. Hamburger: *Studien zur Vokalpolyphonie*, Wiessbaden, 1956, pag. 10—40.

Scanned with OKEN Scanner

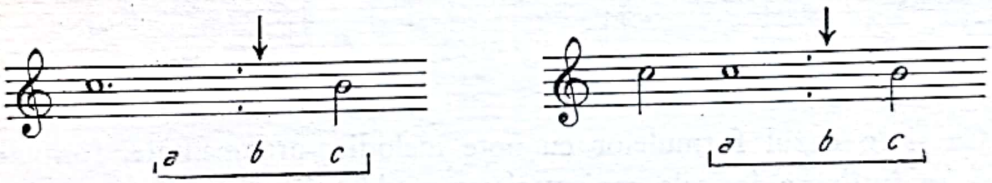
II. Formule cu sincopă

Aceste formule s-au organizat în jurul disonanţelor expresive, constînd în mod schematic dintr-o succesiune de trei unităţi de timp (doimi). Prima doime, pe timp slab, reprezintă pregătirea întîrzierii şi se leagă de a doua doime de pe timp tare cu care formează, din punct de vedere al succesiunii metrice, o sincopă. A treia doime este situată pe timp slab şi reprezintă rezolvarea treptat coborîtoare a întîrzierii. Din punct de vedere vertical, timpul tare din centrul formulei constituie disonanţa, pregătită printr-o consonanţă şi rezolvată tot la o consonanţă.

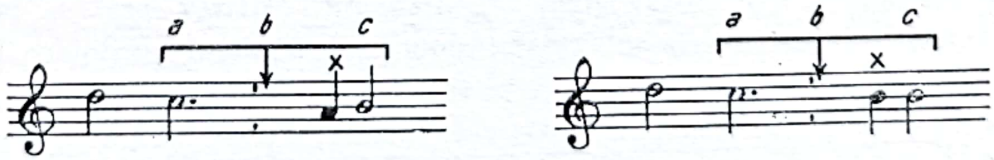


Aspectul acestei formule de bază poate avea diferite variante.

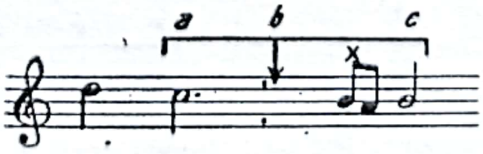
Astfel, prima doime a formulei poate fi inclusă într-o notă de durată mai mare, prezentînd o prelungire aparentă a pregătirii întîrzierii.



Partea a doua a formulei poate suferi în schimb o prescurtare aparentă, reducîndu-se la durata unei pătrimi, pentru a permite ca nota de rezolvare să fie precedată, fie de o notă inferioară la care se ajunge printr-un salt descendent de terţă (rezolvare figurată), fie de o anticipaţie a ei (rezolvare cu anticipaţie).

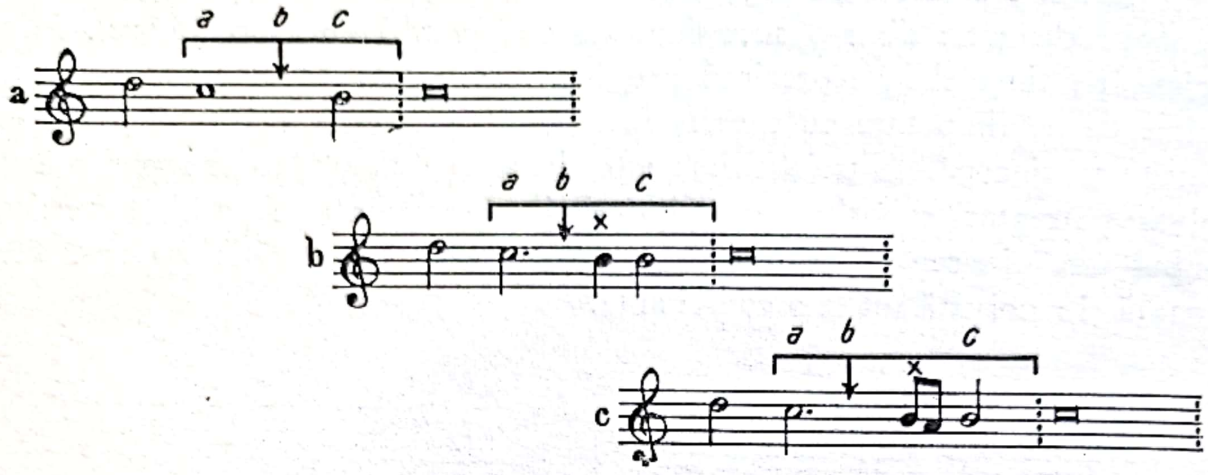


Anticipaţia, la rîndul ei, poate fi ornamentată printr-o notă de schimb inferioară, transformîndu-se din pătrime în pereche de optimi.

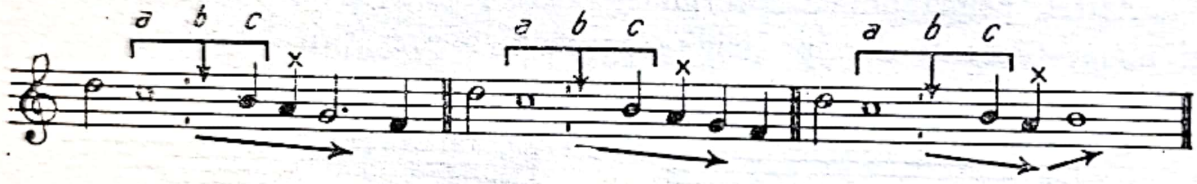


Scanned with OKEN Scanner

Această variantă ornamentată se întîlneşte în formulele de încheiere ale frazelor melodice.

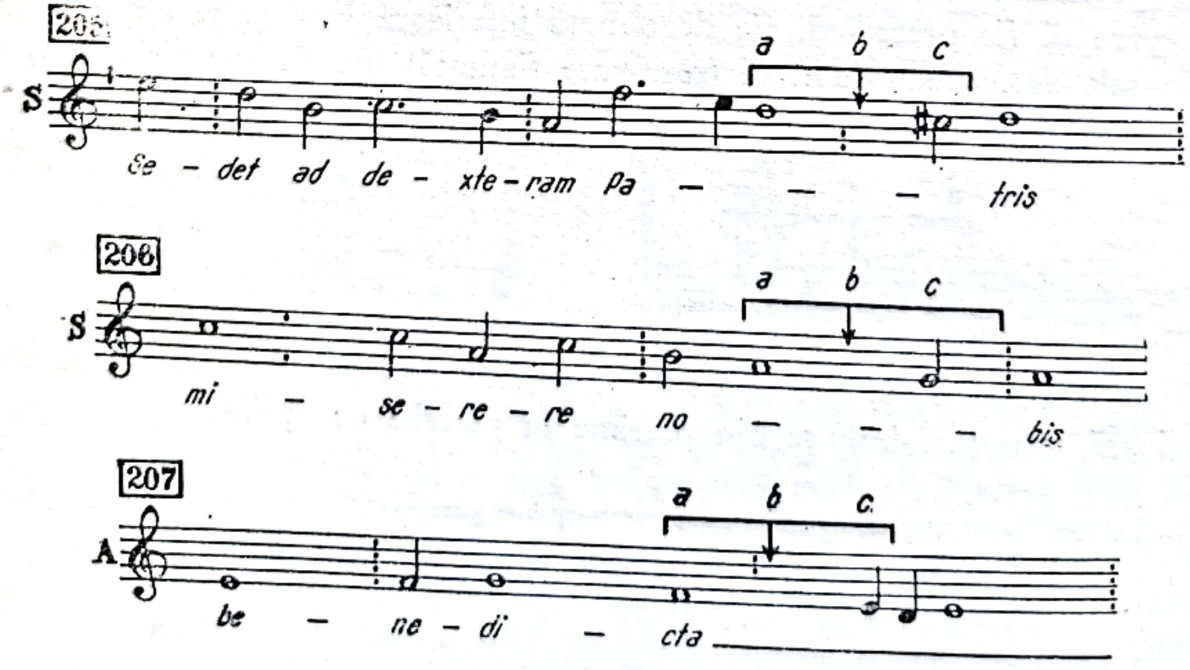


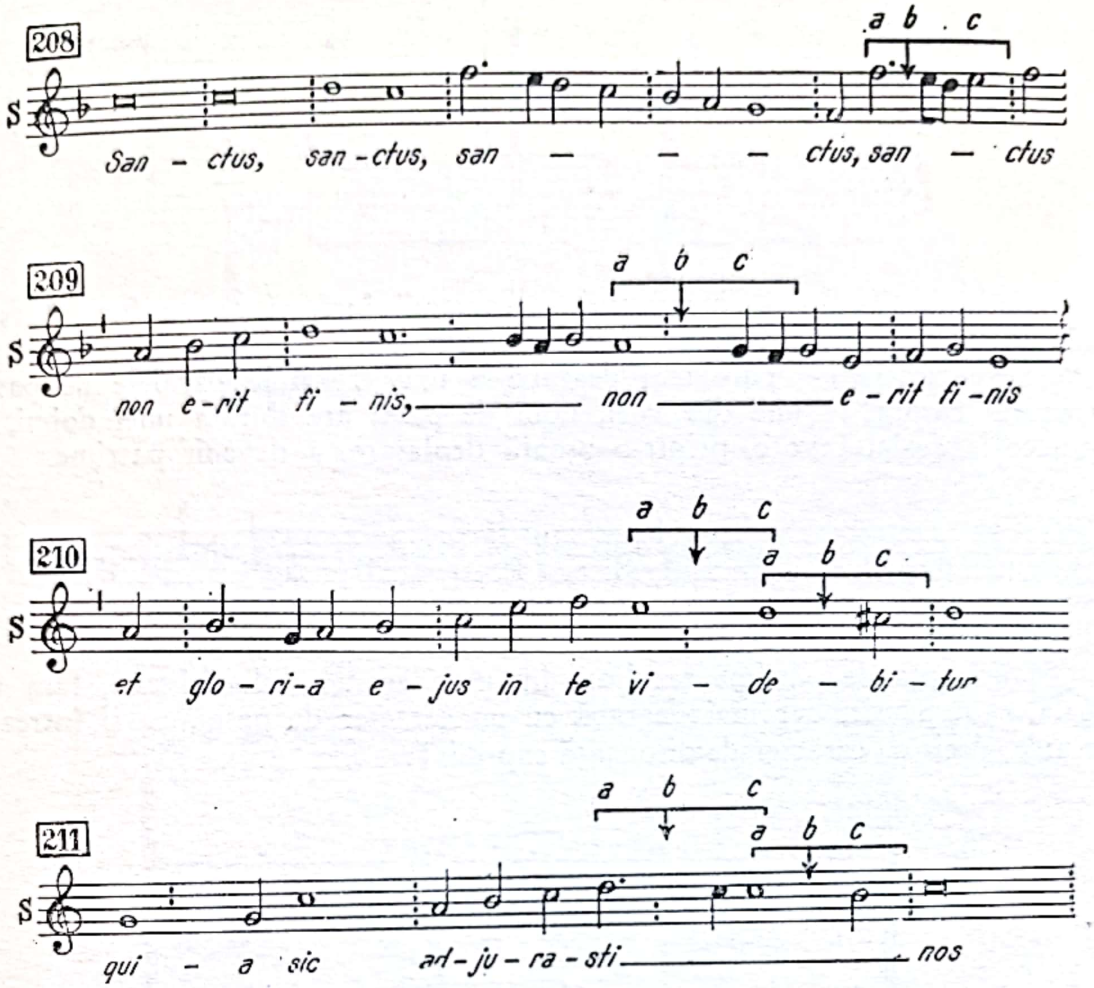
Partea a treia a formulei (rezolvarea) poate fi şi ea prescurtată, pentru a fi continuată printr-o pătrime de pasaj sau de schimb.



Ca şi în cazul formulelor cu note melodico-ornamentale, formulele cu sincopă se întîlnesc în cele mai variate combinaţii verticale, nu numai disonante, ci şi consonante.

Exemple palestriniene de formule melodice cu sincopă :



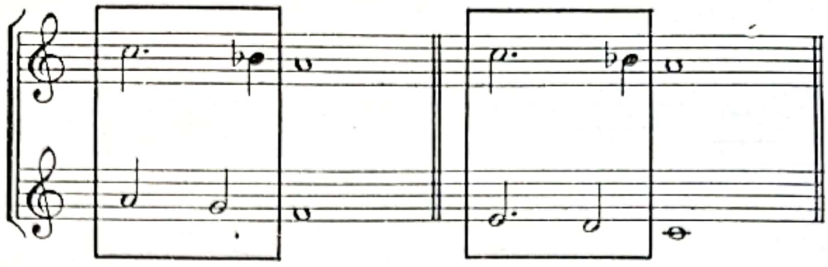


III. Formule complexe

În urma utilizării lor frecvente, diversele formule melodice au suferit o serie de transformări prin felurite ritmizări şi ornamentări pe plan orizontal şi prin variate combinaţii pe plan vertical, dînd naştere unor formule complexe. Înţelegerea şi interpretarea lor trebuie să ţină seama, pe de o parte de formulele originare care le-au stat la bază şi pe de altă parte de contextul în care s-au cristalizat. De cele mai multe ori, ele sînt formule linear-verticale, ce se desfăşoară într-o împletire simultană a două sau mai multe voci.

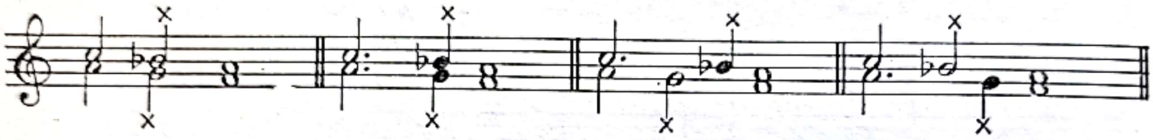
Una dintre aceste formule este de exemplu cea a suspensiilor atipice. Spre deosebire de cele obişnuite, ele au durata unei jumătăţi de timp (pătrime), cu rezolvare la o altă pătrime, pregătirea constînd dintr-un timp întreg, tare sau slab. Se întîlnesc de obicei în cadrul unei mişcări paralele a două voci.

Scanned with OKEN Scanner

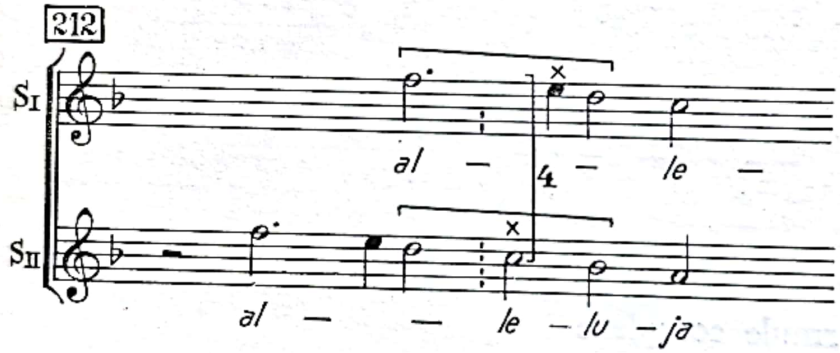


La o analiză mai amănunțită se constată însă că aceste formule sînt mai mult în aparență suspensii.

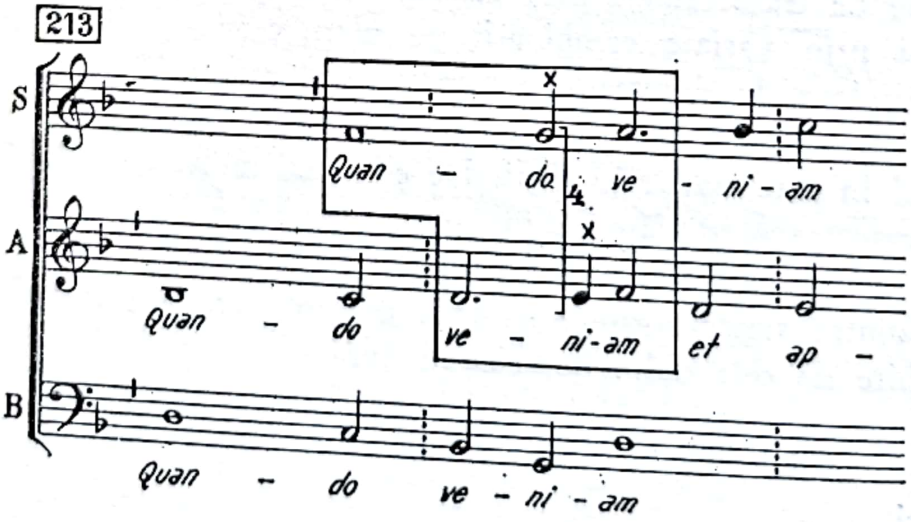
Semnificația lor pare mai degrabă a unor formule paralele de pasaj, în cadrul cărora, la una din voci, nota de pasaj are durata unei doimi, în timp ce la cealaltă voce, printr-o ușoară deplasare, a devenit pătrime.



Disonanța de pătrime rezultată în urma acestei dislocări este, fără îndoială, o suspensie, dar mai degrabă cu un caracter de pasaj, ca și întreaga formulă, decît cu caracter de disonanță expresivă.



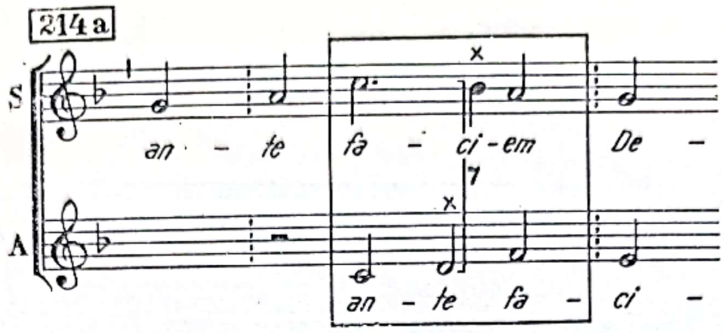
Pentru caracterul de pasaj al formulei pledează și faptul că ea se poate întîlni — mai rar — și în mers ascendent.



Scanned with OKEN Scanner

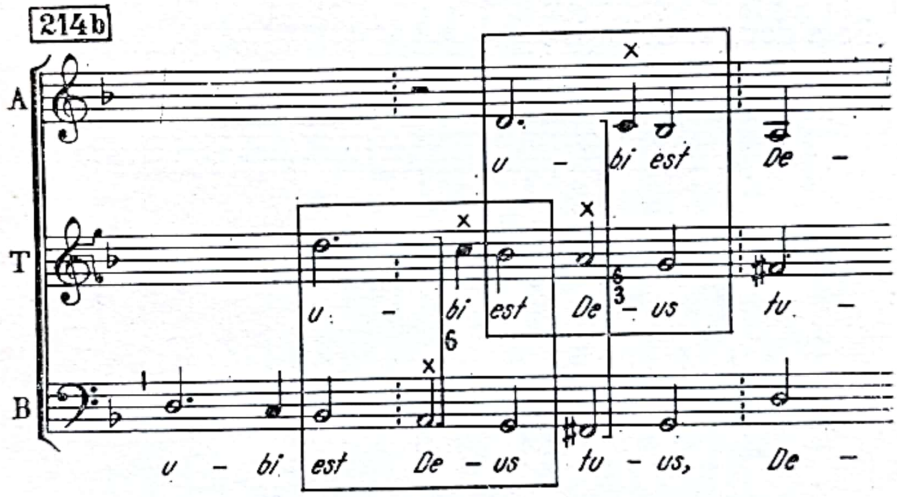
De asemenea, tot rareori, formula este încadrată, în locul unei mişcări paralele, într-o mişcare contrară.

214 a



În polifonia la 3 şi la mai multe voci, caracterul de pasaj al formulei este şi mai evident.

214 b



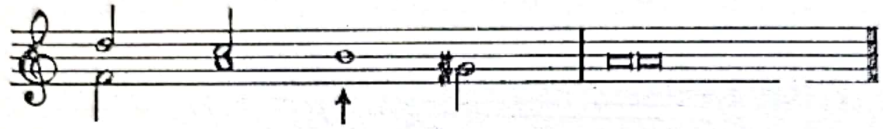
Formula poate fi plasată atît pe timpi slabi cît şi pe timpi tari. Prezenţa disonanţei pe pătrimea din cadrul unui timp tare o face mai evidentă şi cu aceasta mai asemănătoare cu disonanţa expresivă obişnuită, de care totuşi se deosebeşte atît prin durata redusă la o jumătate de timp cît si prin mersul în pasaj.

Prin urmare, această formulă, prin pregătirea ei consonantă, prin producerea disonanţei pe pătrimea tare şi rezolvarea treptată pe cea slabă, aparţine disonanţelor expresive. Pe de altă parte, prin încadrarea ei în formula de pasaj, prin durata scurtă, precum şi prin direcţia atît coborîtoare cît şi suitoare se înrudeşte cu disonanţele melodico-ornamentale. Din aceste motive, credem că o denumire potrivită a acestor formule ar fi cea de *suspensii melodice sau în pasaj*.

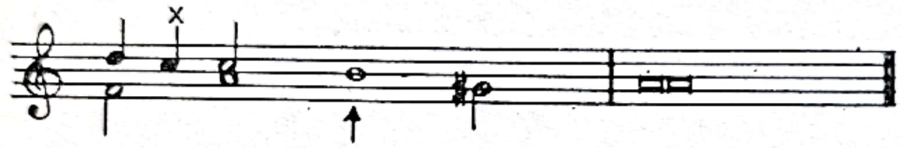
Scanned with OKEN Scanner

Formulele complexe apar în special la nivelul încheierilor de fraze, determinate de mersul obligatoriu al cadențelor. Pornind de la cîteva scheme de bază, s-au dezvoltat, prin îmbogățiri succesive, o serie de formule care au devenit tipare convenționale.

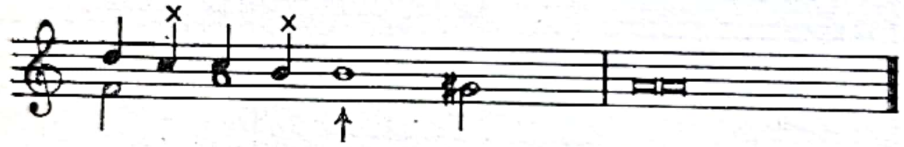
Să luăm de exemplu următoarea formulă schematică de încheiere la două voci :



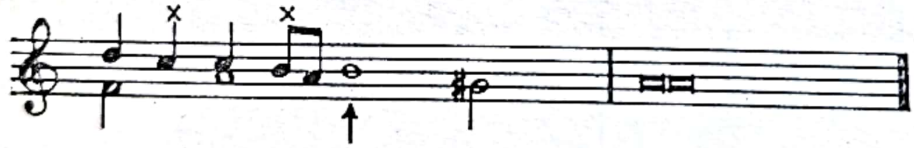
Se adaugă vocii superioare o anticipație :



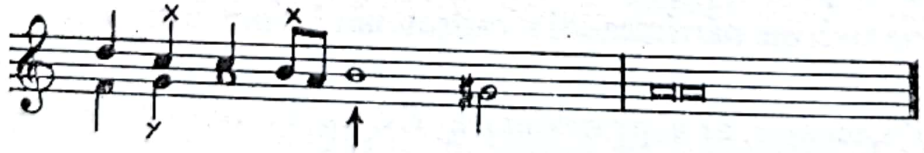
Apoi o a doua anticipație :



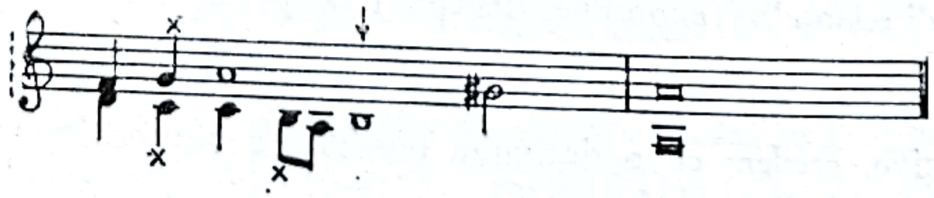
Cea de a doua anticipație se ornamentează cu o notă de schimb inferioară :



Se mai adaugă la vocea inferioară o notă de pasaj, pentru a lega intervalul melodic de terță :



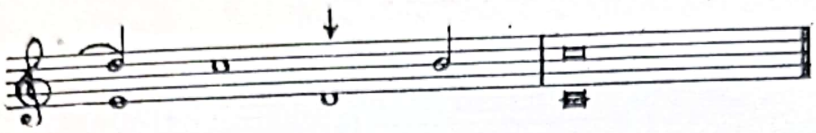
S-a obținut o formulă foarte des utilizată în încheierile de frază la două voci, atît cu acest aspect cît și cu vocile inversate.



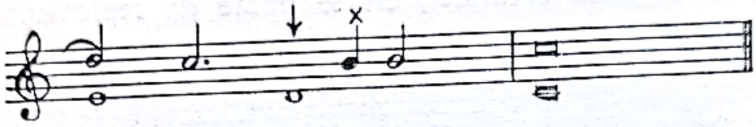
Scanned with OKEN Scanner

Prin aceleaşi procedee se poate ajunge şi la alte formule complexe, pornindu-se de la diferite scheme.

De exemplu o schemă cu suspensiune dublă :



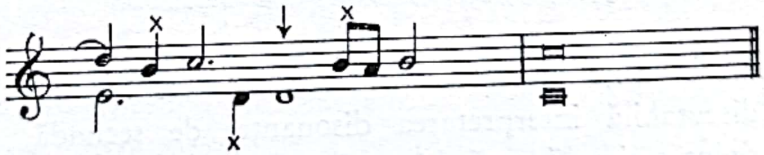
Se adaugă vocii superioare o anticipaţie a sensibilei :



Se ornamentează anticipaţia cu o notă de schimb inferioară :

Se rezolvă figurat prin terţă coborîtoare, prima suspensie :

Se adaugă la vocea a doua o anticipaţie a notei faţă de care se produce disonanţa suspensiei a doua :



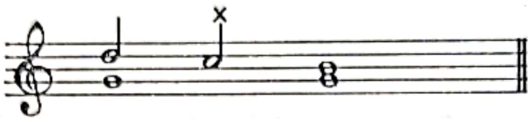
S-a obţinut pe această cale o altă formulă de încheiere la două voci.

În interpretarea unora dintre formulele complexe este necesar adesea să pornim de la scheme de bază cu aspecte ritmice mai rar întîlnite sau chiar absente ca atare în stilul palestrinian, dar care s-au aflat în uz în epocile precedente. Se ştie de exemplu că unitatea de timp, anterior Renaşterii, era mai mare decît doimea, care astfel, în calitate de fracţiune de timp, putea îndeplini atribuţia de notă ornamentală. În stilul palestrinian se găsesc asemenea vestigii, ca : nota de pasaj disonantă cu durata de doime, sau, mai rar, nota de schimb disonantă cu această durată. De asemenea se

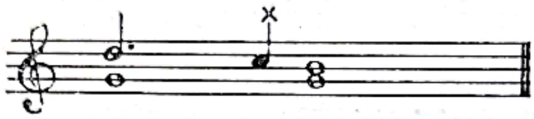
Scanned with OKEN Scanner

pot întîlni formule melodice cu cambiată sau anticipaţie consonante, cu durata de doime [1]. Admiţînd ca punct de plecare scheme cu asemenea durate, putem găsi explicaţia unor formule melodice complexe.

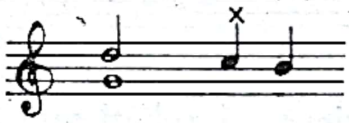
Nota de pasaj cu durata de doime :



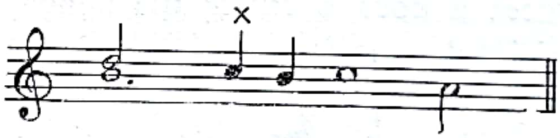
stă fără îndoială la baza formulei, cît se poate de reglementară de altfel :



dar şi a formulei :



în care nota de pasaj disonantă este pătrimea tare. Această formulă, destul de des întîlnită la Palestrina în interiorul frazelor melodice, aduce o explicaţie, considerată în general satisfăcătoare, a unor tipare din anumite formule de încheiere.



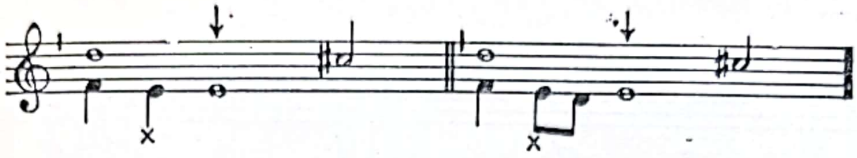
Reîntoarcerea mişcării melodice în sens contrar formulei de pasaj face însă să fie discutabilă interpretarea disonanţei de secundă, din formulele de încheiere, drept o simplă notă de pasaj pe pătrime tare.

În această privinţă, anticipaţia ornamentată cu o notă de schimb inferioară ne dă sugestii interesante.

[1] Prezenţa unor note melodice ornamentale de durate mari în scriitura palestriniană se explică şi prin faptul că în această epocă se recurgea uneori la dublarea duratelor, din lipsa indicaţiilor agogice, în scopul lărgirii mişcării cu ocazia încheierilor.

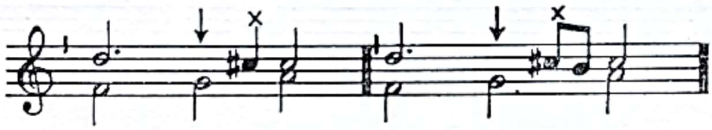
Scanned with OKEN Scanner

În formulele de încheiere cu suspensie, ea anticipă nota față de care se produce suspensia.



De asemenea poate anticipa nota de rezolvare a suspensiei, adică sensibila.

Anticipația poate fi nu numai consonantă, ci și disonantă.



Formule melodice asemănătoare cu cele ale anticipației ornamentate consonante și disonante, dar cu durate duble, se pot întîlni în unele încheieri de fraze.

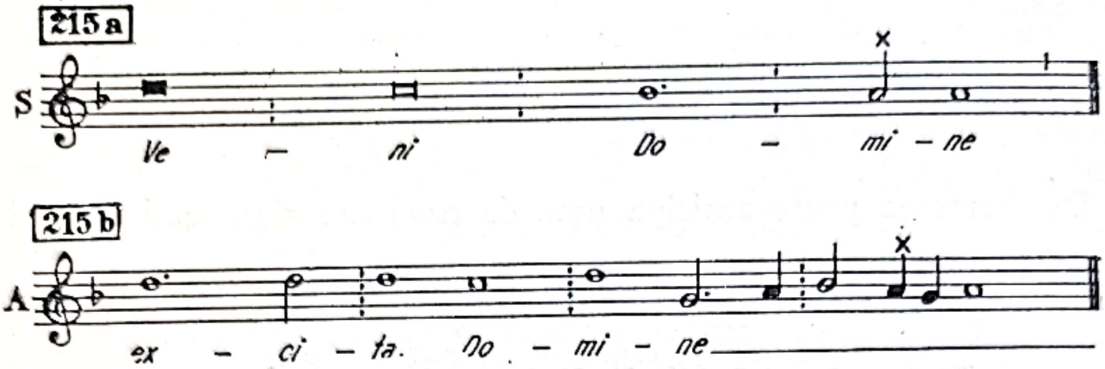
Prima este interpretată în mod curent drept o suspensie a cărei notă de rezolvare este ornamentată cu o notă de schimb, iar a doua drept o formulă de pasaj coborîtor, cu disonanța pe pătrimea tare.

Asemănarea acestor formule cu cea a anticipației ornamentate ne sugerează însă o interpretare similară cu a acesteia, printr-o anticipație care, de data aceasta, ar avea inițial durata unei doimi.

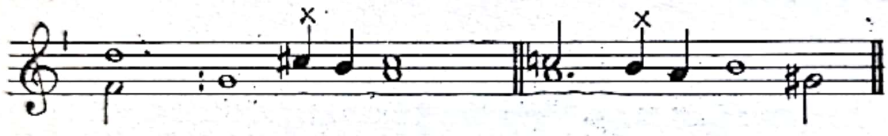
Anticipația cu durată de doime, după cum am arătat, poate fi întîlnită ca formulă melodică în stilul palestrinian. În exemplele următoare

Scanned with OKEN Scanner

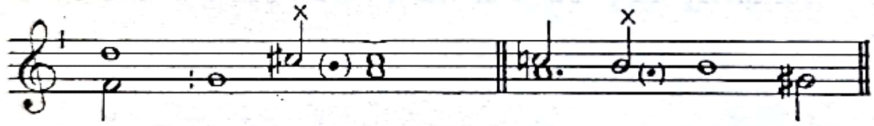
apare atît formula cu anticipaţia doime cît şi cea cu anticipaţia ornamentată.



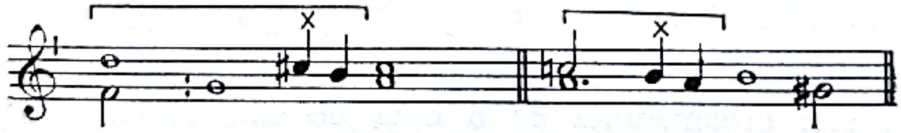
În consecinţă, în cadrul unor formule de încheiere, componenta următoare :



este mai logic să fie interpretată ca derivînd dintr-o anticipaţie cu durata de o doime,



decît drept o formulă de pasaj descendent cu disonanţa pe pătrimea tare.



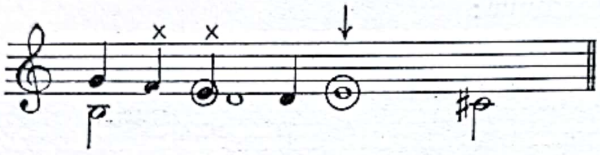
Această interpretare ne permite clarificarea mai multor formule de încheiere construite asemănător.

Astfel, dacă în formula de mai sus, anticipaţia ornamentată este precedată în locul doimei de o pereche de pătrimi coborîtoare, apare o formulă cu un şir de patru pătrimi, dintre care a treia disonantă.

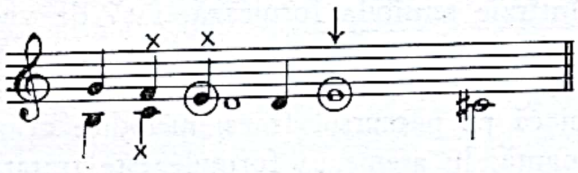
Scanned with OKEN Scanner

Această formulă se întîlnește mai des cu suspensia pregătită pe o singură doime, îmbrăcînd următorul aspect :

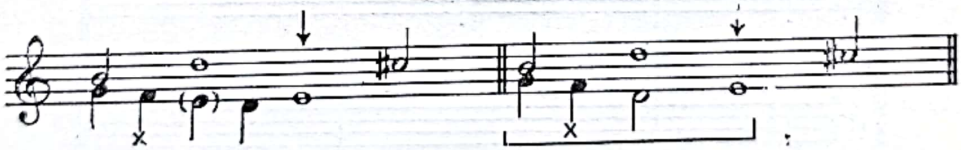
sau cu inversarea vocilor :



Prin adăugarea unei note de pasaj înaintea suspensiei se obține una dintre formulele frecvente de încheiere.



Jeppesen consideră această formulă drept o cambiata modificată.

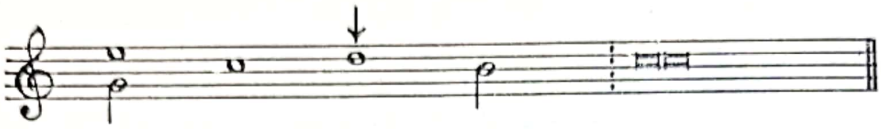


Formula cambiatei poate explica doar disonanța de pe pătrimea a doua, fără a o lămuri pe cea de pe a treia, ce survine pe fracțiune tare de timp și tocmai în momentul apariției suspensiei. Această disonanță își găsește mai ușor explicația ca vestigiu al unei anticipații ornamentate cu o notă de schimb inferioară.

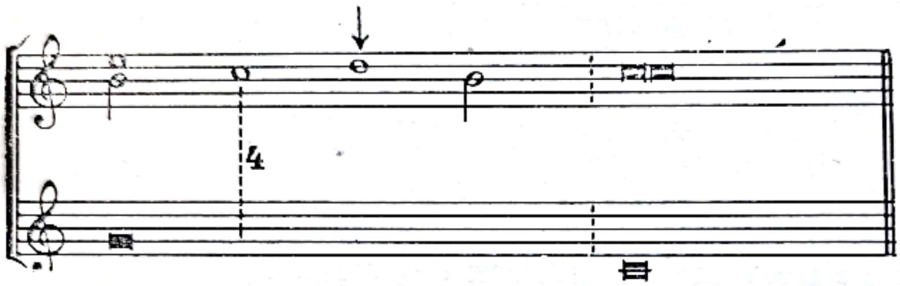
Complexitatea diverselor formule de încheiere este variată, unele dintre ele antrenînd mai mult de două voci. În asemenea cazuri factorul armonic are, fără îndoială, un rol hotărîtor. Acțiunea se exercită însă și în sens invers, cînd tiparele melodice determină anumite aspecte armonice.

Scanned with OKEN Scanner

Să luăm ca punct de plecare una dintre cele mai simple formule de încheiere la două voci.

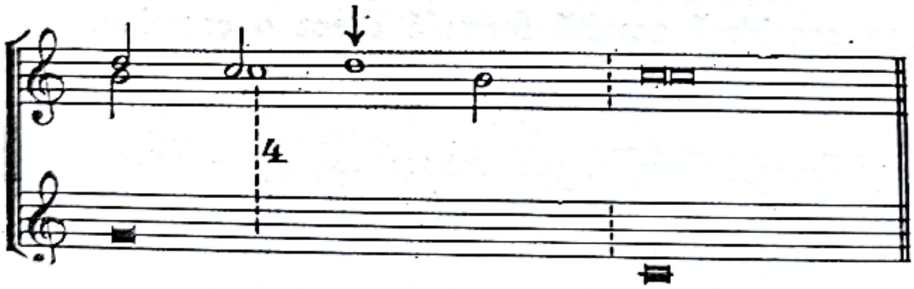


Elementul esențial din această formulă — ca și de altfel din majoritatea formulelor de încheiere — îl constituie sincopa care produce întîrzierea sensibilei. Prin introducerea acestei formule într-o structură polifonică la trei voci, unde vocea a treia progresează de la dominantă la tonică, se obține următoarea formulă :

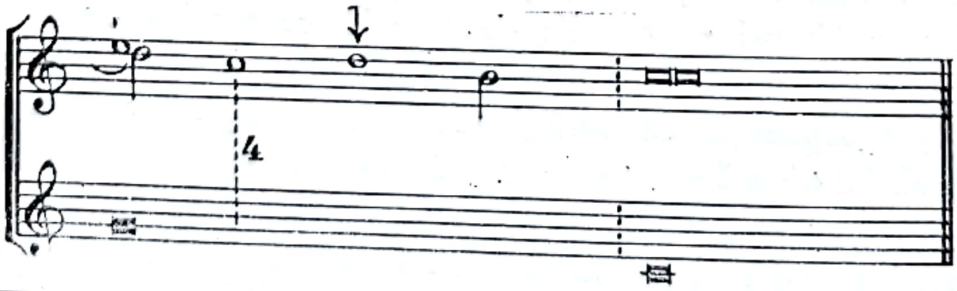


Sincopa care întîrzie sensibila formează, față de vocea a treia, un interval de cvartă ce se pregătește singură și din acest motiv poartă numele de cvartă autopregătită sau, după Bellermann, cvartă consonantă [1]. Într-adevăr, contrar faptului că pe parcursul frazei melodice cvarta este considerată întotdeauna ca disonanță, în asemenea formule este tratată ca o consonanță.

Ea poate fi dublată :



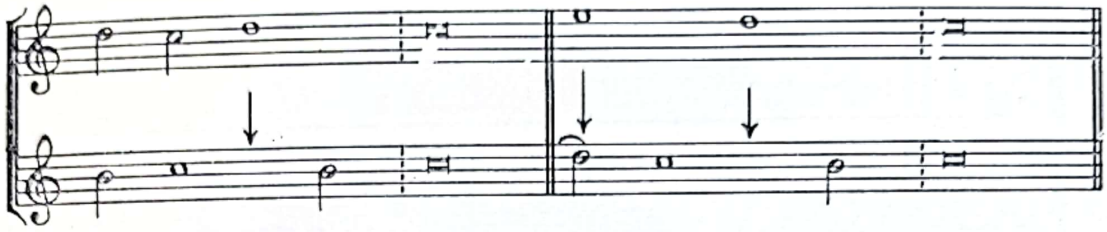
Alteori poate fi întîrziată :



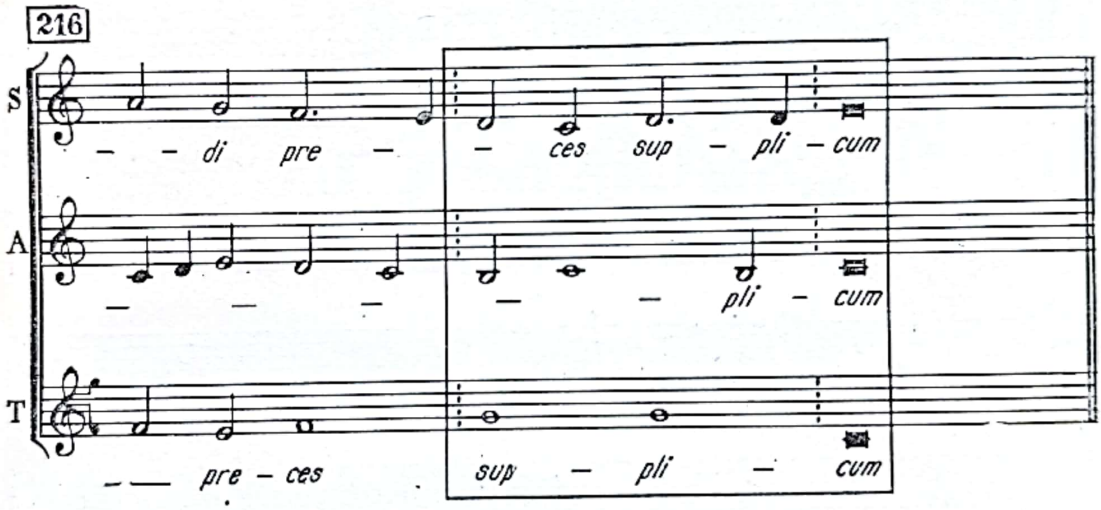
[1] H. Bellermann : *Kontrapunkt*, Berlin, 1861.

Scanned with OKEN Scanner

Asemenea excepţii nu-şi pot găsi explicaţia decît în fermitatea formulei celor două voci superioare, care deţin rolul principal.



Suprapusă peste vocea a treia, această formulă de încheiere, cît se poate de reglementară la două voci, dă naştere unei formule căreia îi determină noi particularităţi armonice.

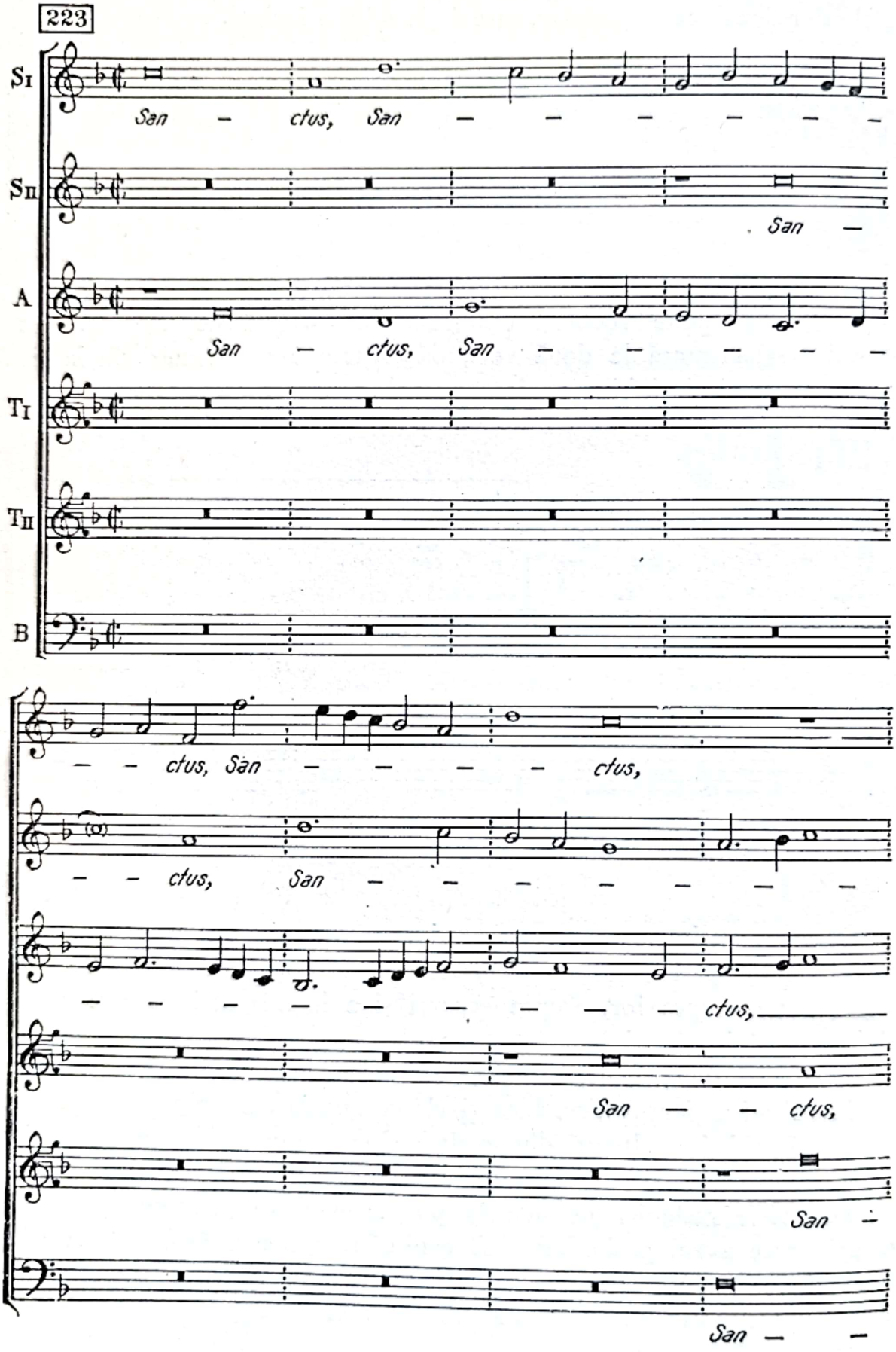


În acest capitol am demonstrat doar cîteva din formulele mai des întîlnite în stilul palestrinian, fără pretenţia de a epuiza problema, ci de a atrage atenţia asupra lor, asupra genezei şi a importanţei pe care o au în definirea stilului palestrinian.

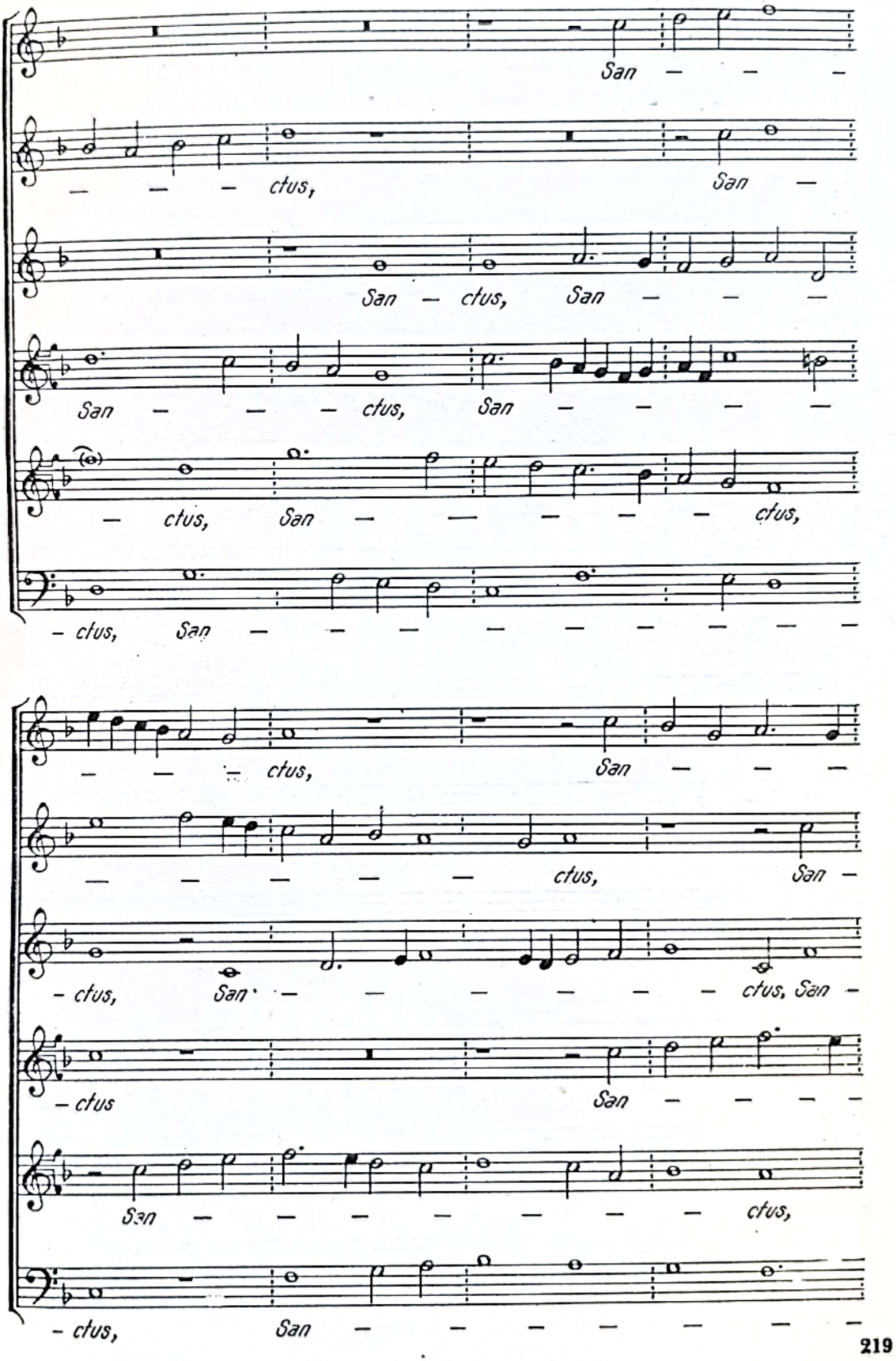
Aceste formule concentrează rezultatele unor interacţiuni complexe, melodice, ritmice şi armonice. Uneori ele constituie o confirmare a principalelor reguli stilistice, alteori, dimpotrivă, denotă diverse abateri, consolidate în interiorul formulei şi valabile numai pentru ea.

Formulele melodice ne pun în posesia unui fin instrument de cercetare prin care avem posibilitatea să explorăm cele mai intime trăsături ale stilului, deslușind adevărata lor semnificaţie prin stabilirea atît a originii cît şi a locului lor în evoluţia istorică a stilurilor muzicale.

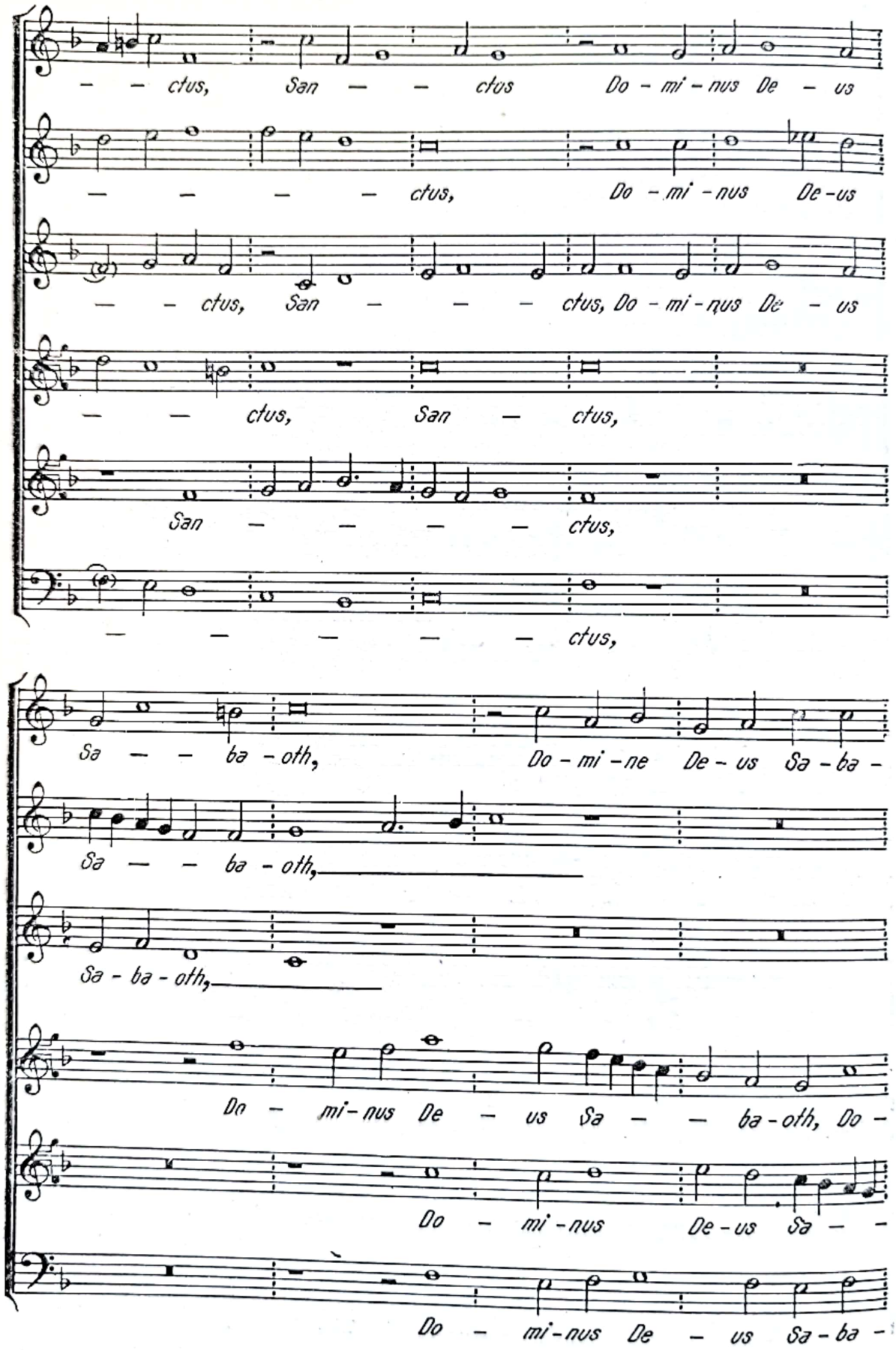
Scanned with OKEN Scanner



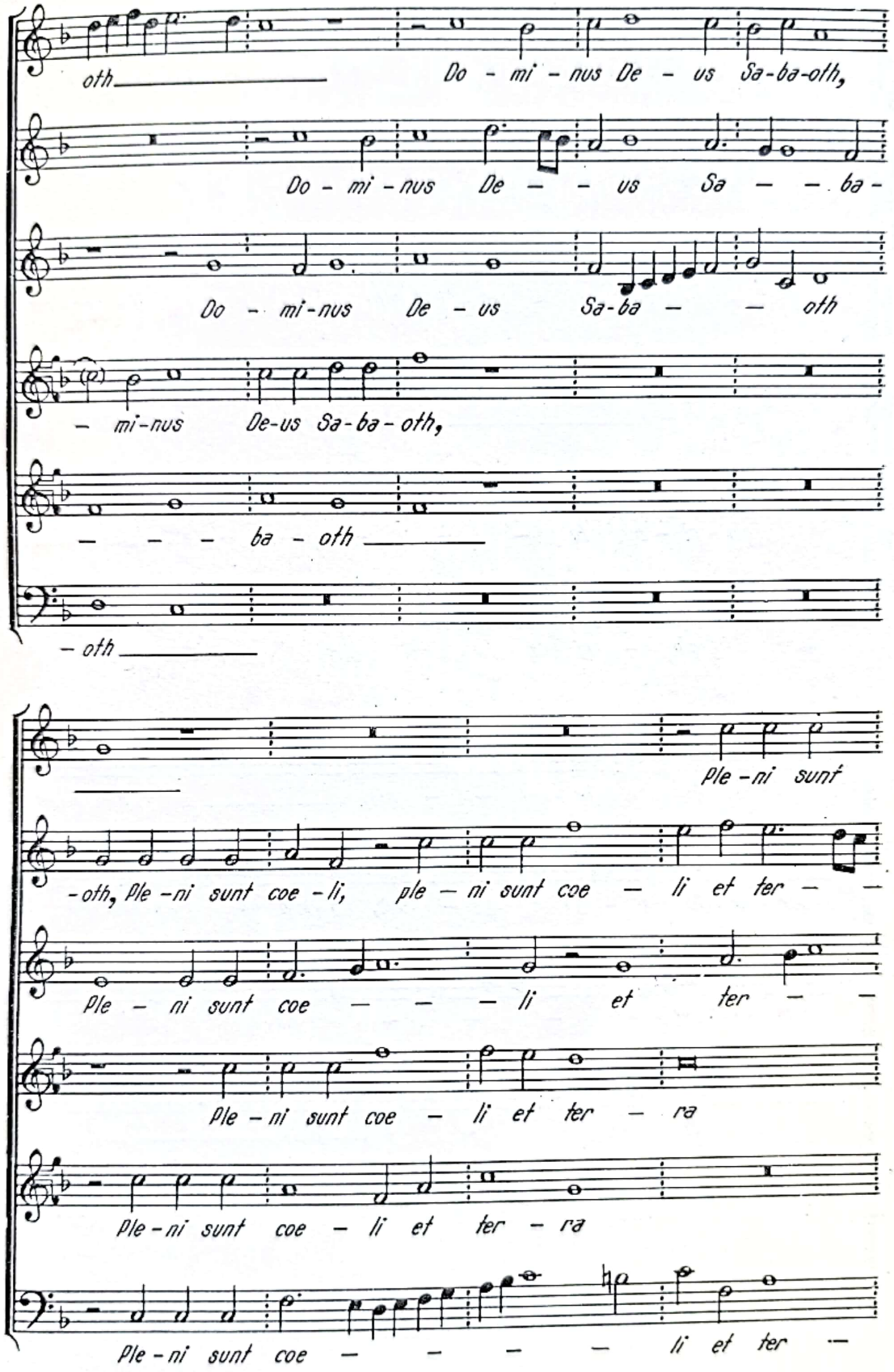
Scanned with OKEN Scanner



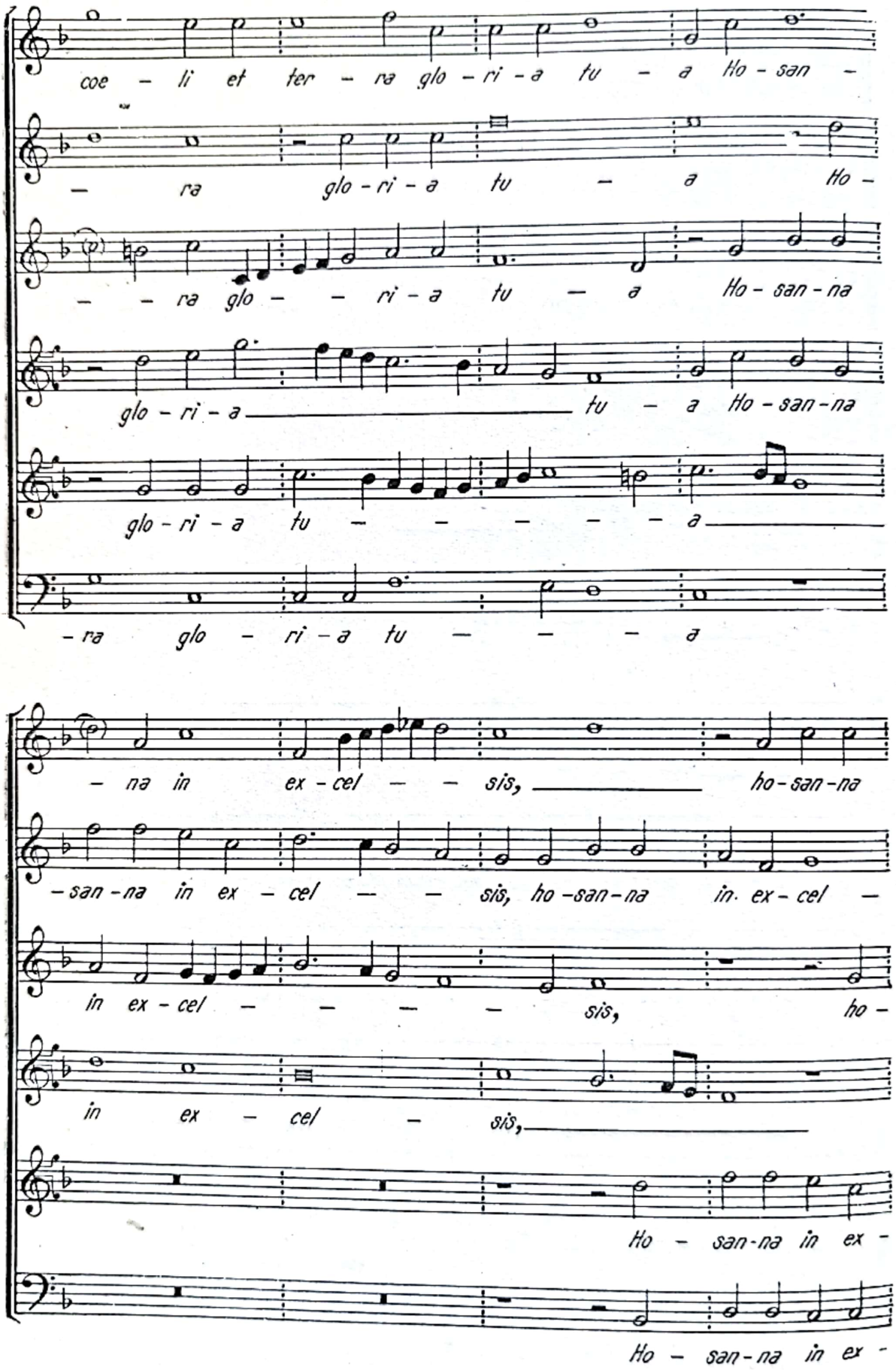
Scanned with OKEN Scanner



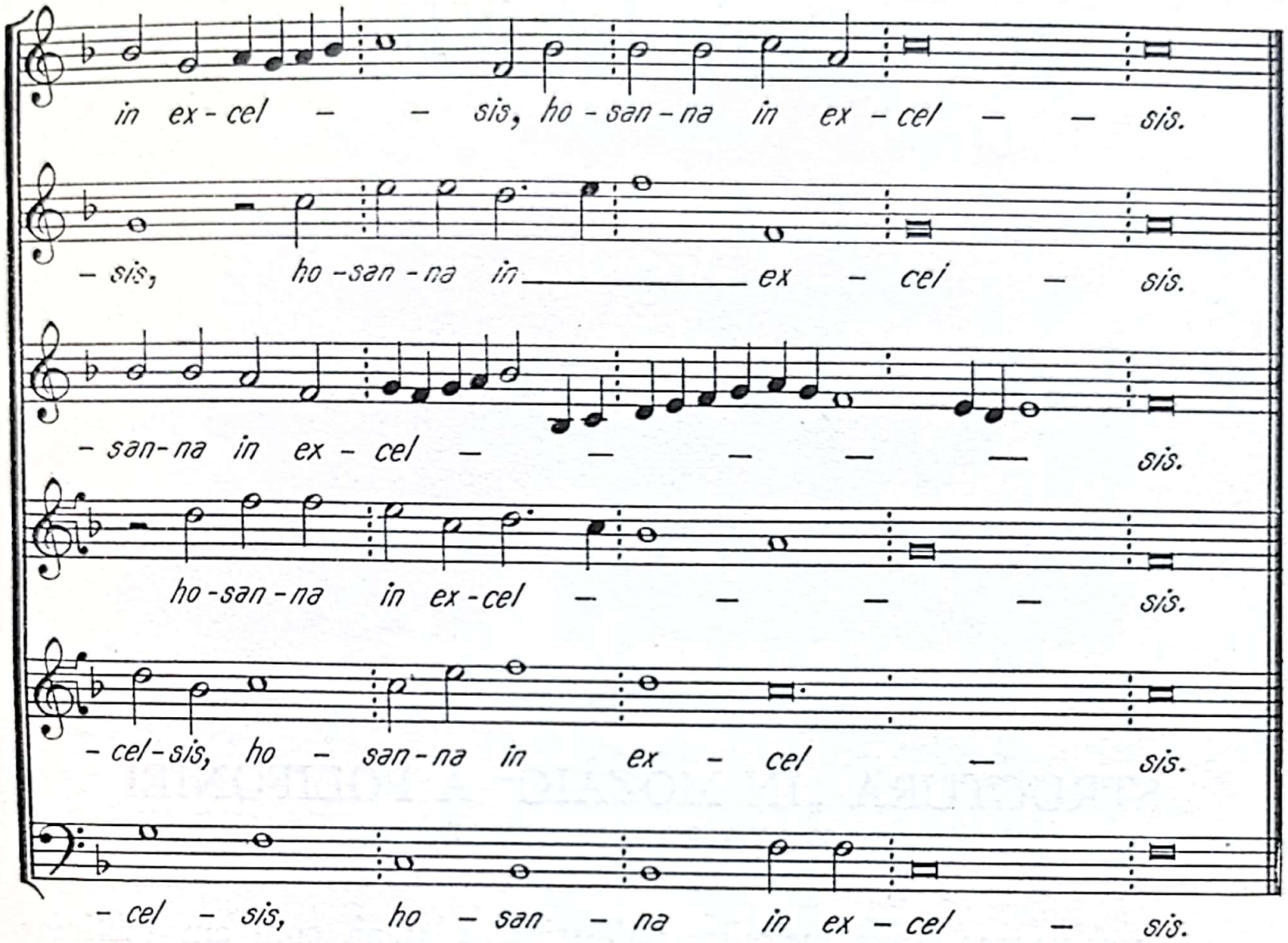
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Capitolul XII

STRUCTURA „ÎN MOZAIC" A POLIFONIEI PALESTRINIENE

În organizarea liniei melodice palestriniene, după cum am subliniat în repetate rînduri, unul dintre principiile care stau la bază este cel al grupării asimetrice a elementelor sale constitutive. Conform acestui principiu, linia melodică este formată dintr-o succesiune de părți neasemănătoare între ele, legate într-un întreg. Fiecare parte componentă, datorită individualității sale, este un participant unic la alcătuirea liniei melodice, de unde nu poate fi eliminat sau înlocuit. Această diversitate are drept urmare o coeziune a elementelor și o cursivitate a desfășurării melodice cu totul remarcabilă.

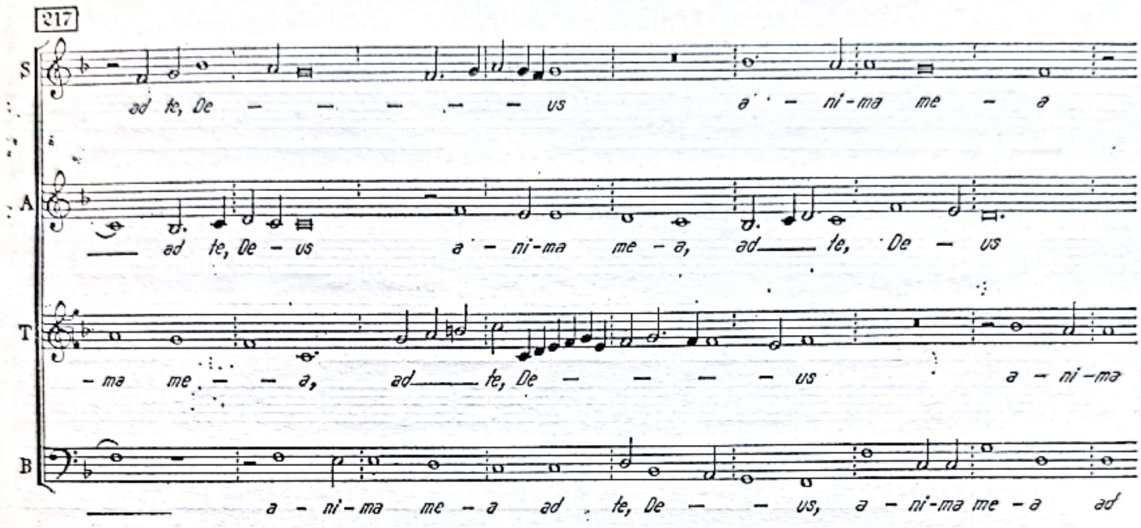
Principiul asimetriei este cel pe care se bazează în același timp și construcția țesăturii polifonice. Diversitatea structurii verticale rezultă din suprapunerea unor linii melodice, avînd ele însele această trăsătură, precum și din principiul arhitectonic după care ea se realizează.

Consecința acestei particularități a polifoniei palestriniene este o varietate și o asimetrie a materialului muzical, întîlnite atît pe plan orizontal, al desfășurării fiecărei linii melodice, cît și pe plan vertical al întregii structuri contrapunctice. Oricare ar fi criteriul după care cercetăm modul de alcătuire a țesăturii polifonice, vom observa același fenomen de negare a oricărei uniformități, similitudini și simetrii.

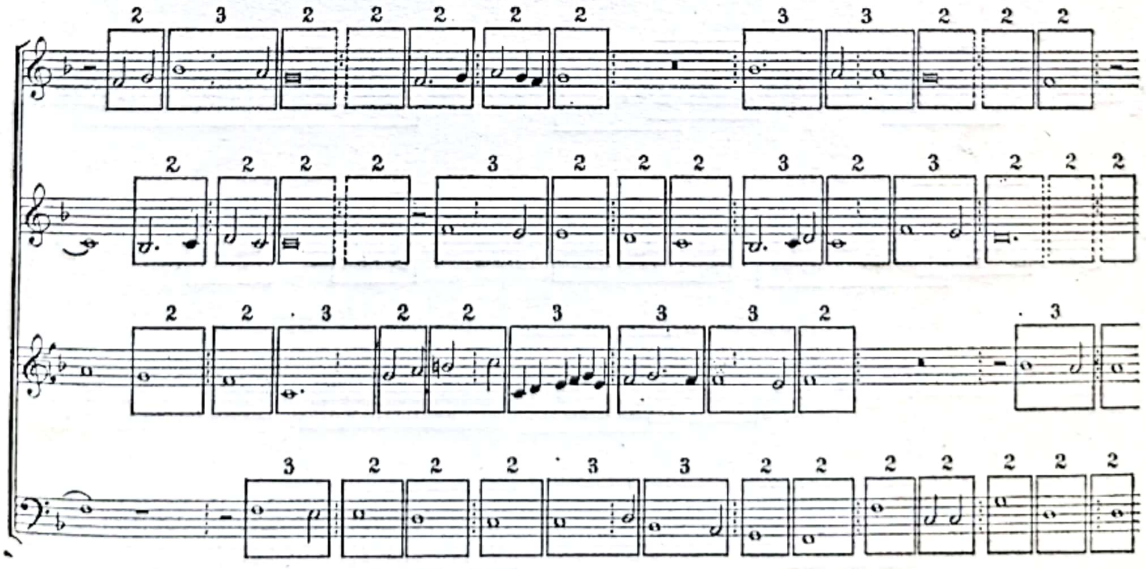
Această diversitate structurală nu este însă eterogenă și anarhică. Ea își găsește limitele în coordonatele stilistice, care în mod cît se poate de riguros aduc o ordine și unitate în sînul acestei varietăți.

Scanned with OKEN Scanner

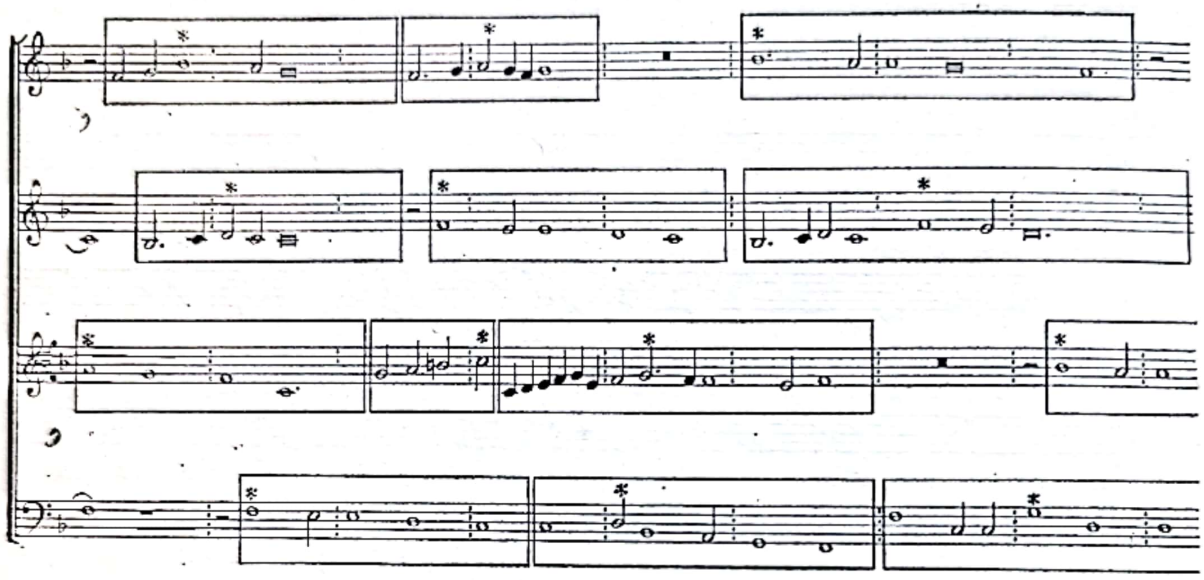
Analizînd un fragment polifonic palestrinian din diferite puncte de vedere, constatăm o permanentă varietate şi asimetrie, indiferent de elementul pe care-l luăm ca bază a acestei analize.



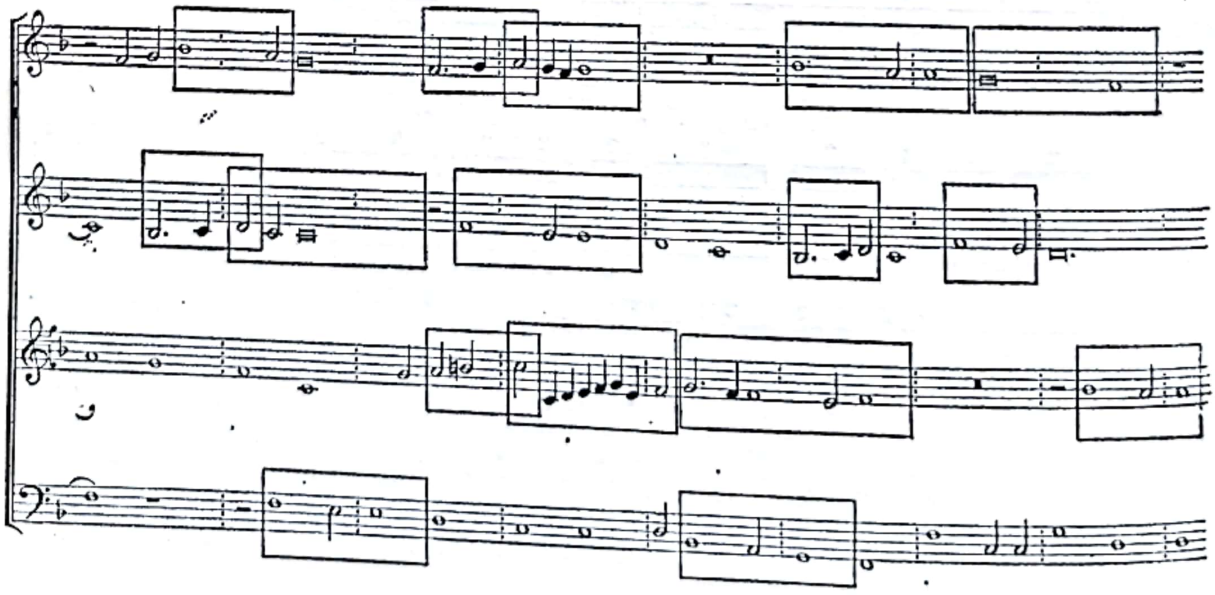
Din punct de vedere al grupării timpilor, vom observa o succesiune neregulată binară şi ternară, atît pe plan orizontal cît şi vertical.



Încadrarea duratelor în diverse grupări ritmice mai complexe din jurul unui accent principal prezintă aceeaşi varietate şi asimetrie.

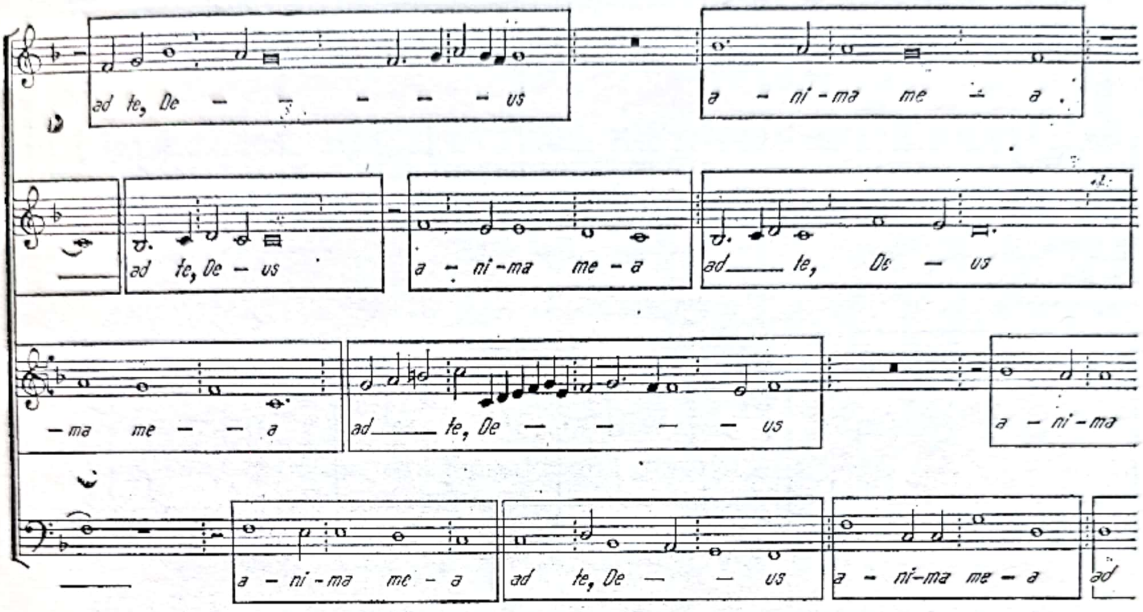


Din punct de vedere al formulelor melodice, vom remarca diversitatea apariţiei şi încadrării lor în structura polifonică.

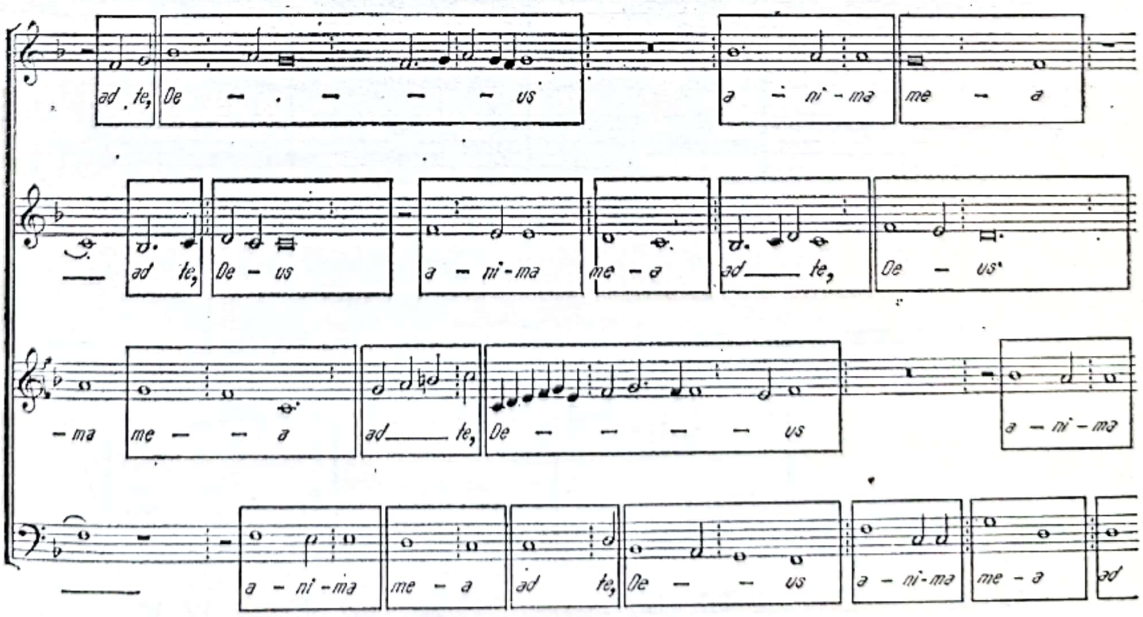


Scanned with OKEN Scanner

Frazele melodice şi părţile lor componente, mulaj al textului literar, produc varietate prin dimensiunile lor diferite şi prin suprapunerea lor asimetrică.

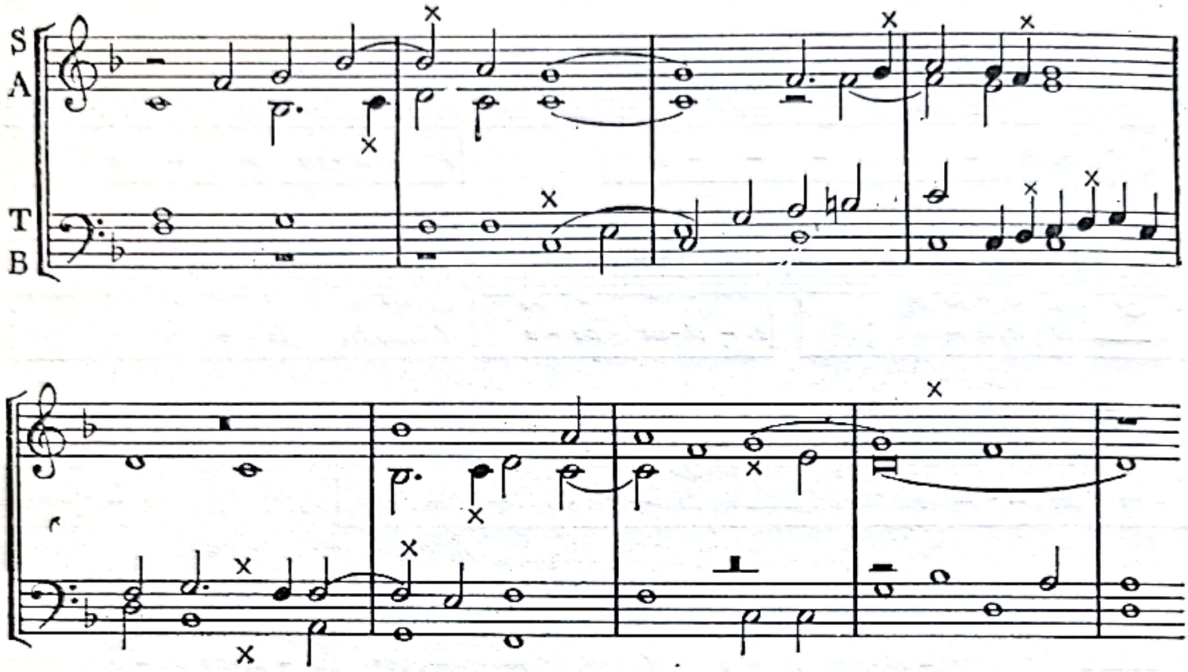


Fragmentele melodice mai mici, corespunzătoare cuvintelor textului, sînt de asemenea alăturate şi suprapuse în mod variat.

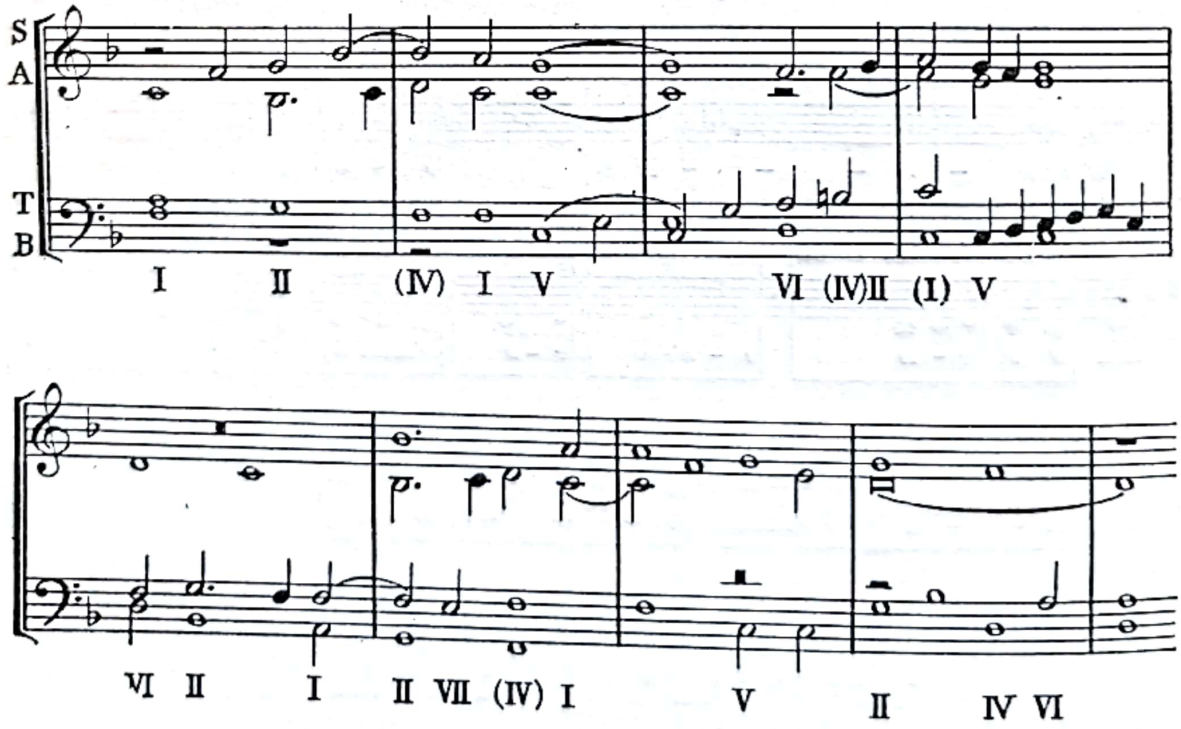


Scanned with OKEN Scanner

Succesiunea raporturilor verticale consonante şi disonante relevă concomitent o mare diversitate în repartizarea lor.



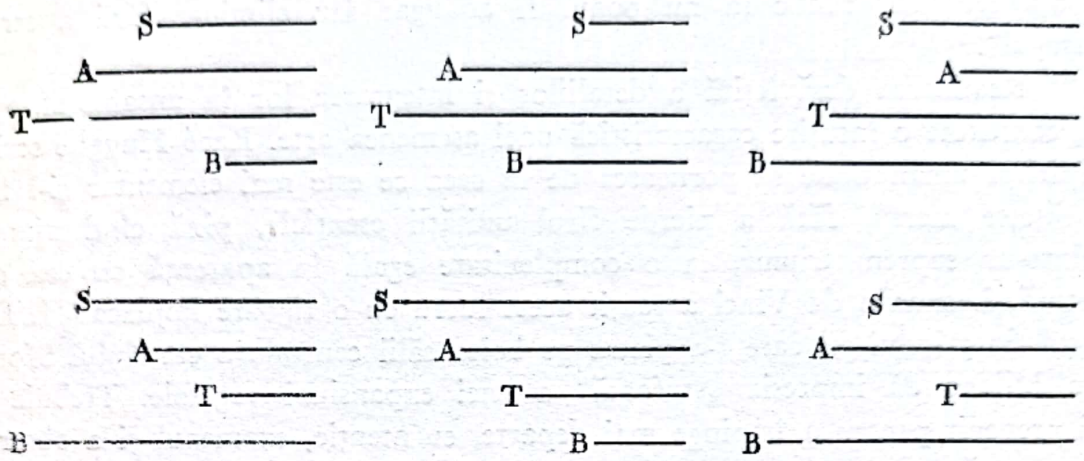
Relaţiile armonice autentice şi plagale se succed cu aceeaşi lipsă de simetrie.



Scanned with OKEN Scanner

Ordinea intrării imitative a vocilor la începutul frazelor melodice este diferită de la o frază la alta.

Schema intrării vocilor în motetul *Sicut cervus :*



Notele finale pe care se încheie diversele fraze prezintă un plan de desfășurare în care de asemenea predomină diversitatea.

Schema încheierilor de fraze din același motet :

Fa-Re-Do-Fa-Do-Fa-Si bemol-Fa-Do-Si bemol-Sol-Fa

Analiza s-ar mai putea continua și după alte criterii : configurația melodiilor suprapuse, direcția mișcării diferitelor linii, varietatea densității polifonice, repartiția spațiilor polifone și omofone etc.

Situată într-un cadru unitar, varietatea structurii polifonice, în funcție de unghiul din care este privită, ne evocă prin acest caracter imaginea de *mozaic*. Într-adevăr, arta mozaicului, cultivată din timpuri străvechi în orient și în regiunea mediteraneană, se caracterizează prin aceeași varietate multilaterală, realizată în cadrul unității întregului [1].

---

[1] Meșterii mozaicari dispuneau de nenumărate mijloace în acest scop. Plăcuțele din care era executat mozaicul se diferențiau din mai multe puncte de vedere :

— mărimea și forma plăcuțelor,
— materialul din care erau confecționate,
— culoarea,
— gradul de permeabilitate la lumină,
— suprafața lucioasă sau mată.
— gradul de înclinare a lor pentru a primi lumina din unghiuri diferite,
— gruparea, uneori în rînduri regulate, alteori în evantai, pentru a adăuga efectului culorii și pe cel al filetului delicat al conturului plăcuțelor,
— modificarea distanței dintre plăcuțe, făcînd să alterneze pete colorate și luminoase cu intervale mate și neutre,
— adăugarea aurului și argintului pentru a scoate în evidență puncte ale imaginii sau chiar suprafețe în întregime. (A. Grabar : *Mosaiques bysantines, Preface*, New York, 1959).

De altfel ideea de mozaic într-un sens larg face aluzie şi la concepţia specific renascentistă a închegării operei de artă din nenumărate detalii, minuţios cizelate. Arhitectul Alberti proclama : „potrivirea părţilor între ele, în aşa fel încît nimic să nu poată fi adăugat sau eliminat fără a strica întregul". [1]

Realizarea desăvîrşită a detaliilor şi integrarea lor în ansamblul operei constituie o însuşire caracteristică unei asemenea arte. René Huyghe scrie : „Spiritul uman tinde să pornească de la ceea ce este mai elementar şi-l îmbogăţeşte mereu, fără a pierde firul unităţii esenţiale, pînă cînd ajunge, printr-un suprem triumf, la o complexitate egală în aparenţă cu cea din natură. Leonardo da Vinci a reuşit acest lucru cu o rigoare implacabilă. Decorul frunzişului pe care l-a pictat pe bolta sălii centrale a castelului Sforza din Milano dă impresia „stufoasă" a unei expansiuni vegetale. Trebuie să fii prevenit pentru a împinge mai departe, cu atenţie, examenul şi a observa că această aglomerare are o cheie raţională, fiind supusă perfectei regularităţi a unei figuri omogene şi inteligibile. Dacă mental se izolează liniile crengilor şi ale ramurilor, se descoperă o confluenţă de mii de contururi, realizate prin multiplicarea vertiginoasă a unei formule iniţiale". [2]

Cele spuse despre arta lui Leonardo da Vinci se pot aplica şi artei lui Palestrina. Ambele îmbină complexitatea construcţiei cu perfecţiunea realizării artistice. Ţesătura polifonică palestriniană ne apare la început extrem de densă, neregulată şi complicată. Abia după ce îi găsim firul conducător reuşim să ne orientăm, să-i deslușim principiile arhitectonice şi să ne dăm seama de fineţea cu care este lucrat fiecare detaliu.

Stilul palestrinian se distinge printr-o excepţională unitate, rod al unei discipline în gîndire cu totul deosebite. Faptul a permis, — după cum am văzut — să fie concretizate unele reguli, restricţii şi formule, caracteristice stilului. Acestea nu au însă o valoare absolută şi nu pot acoperi în totalitate mecanismul scriiturii [3], ci constituie doar mijloace spre înţelegerea gîndirii muzicale care stă la baza stilului palestrinian şi care reprezintă adevărata cheie pentru însuşirea acestuia.

Studiul melodicii palestriniene aduce un preţios aport în înţelegerea procesului de elaborare a acestei arte atît de desăvîrşite.

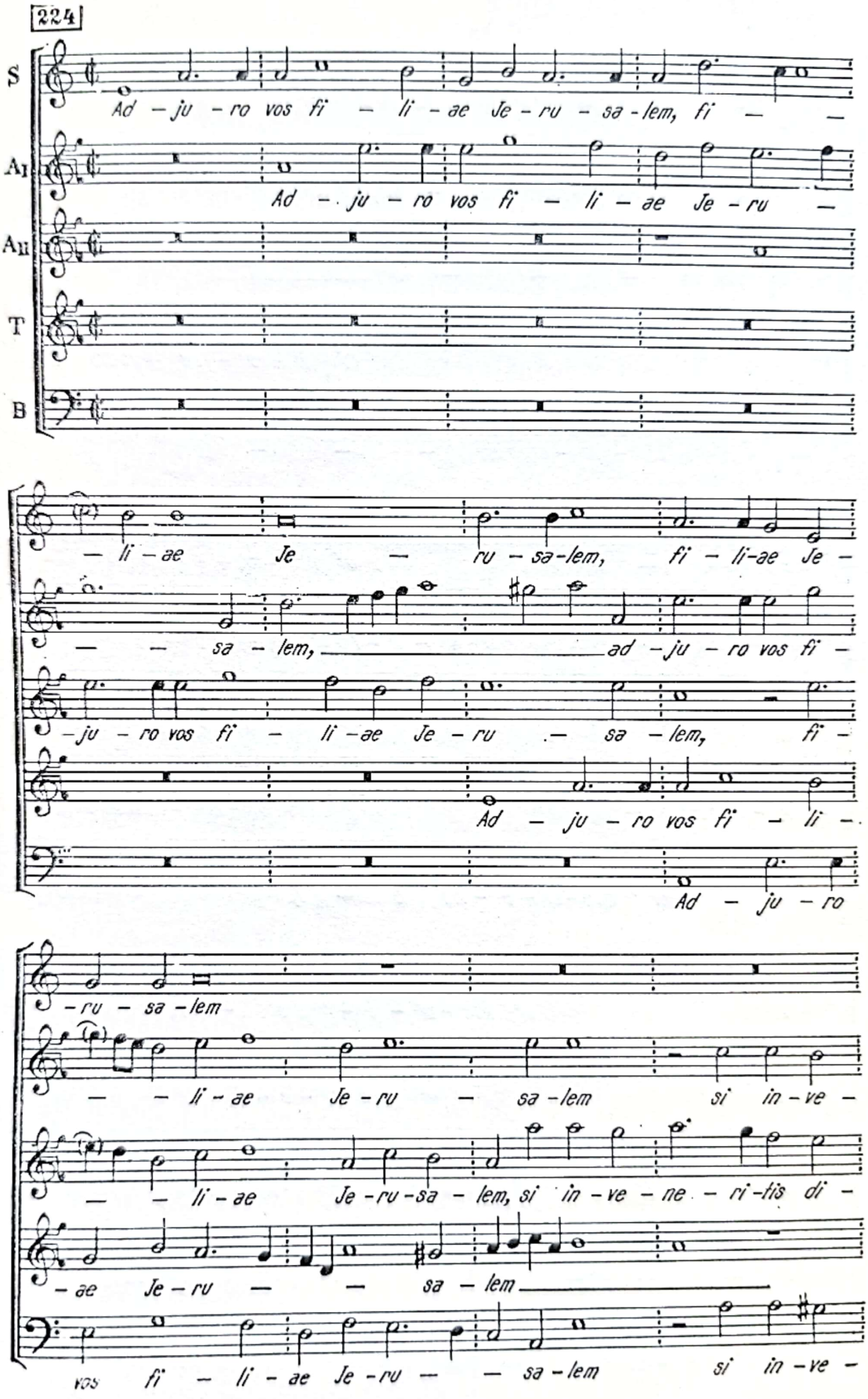
---

[1] Alberti Leon Battista (1404—1472), arhitect şi artist multilateral al Renaşterii, autor al unui tratat de arhitectură în 10 volume, precum şi a unor tratate de pictură şi sculptură.

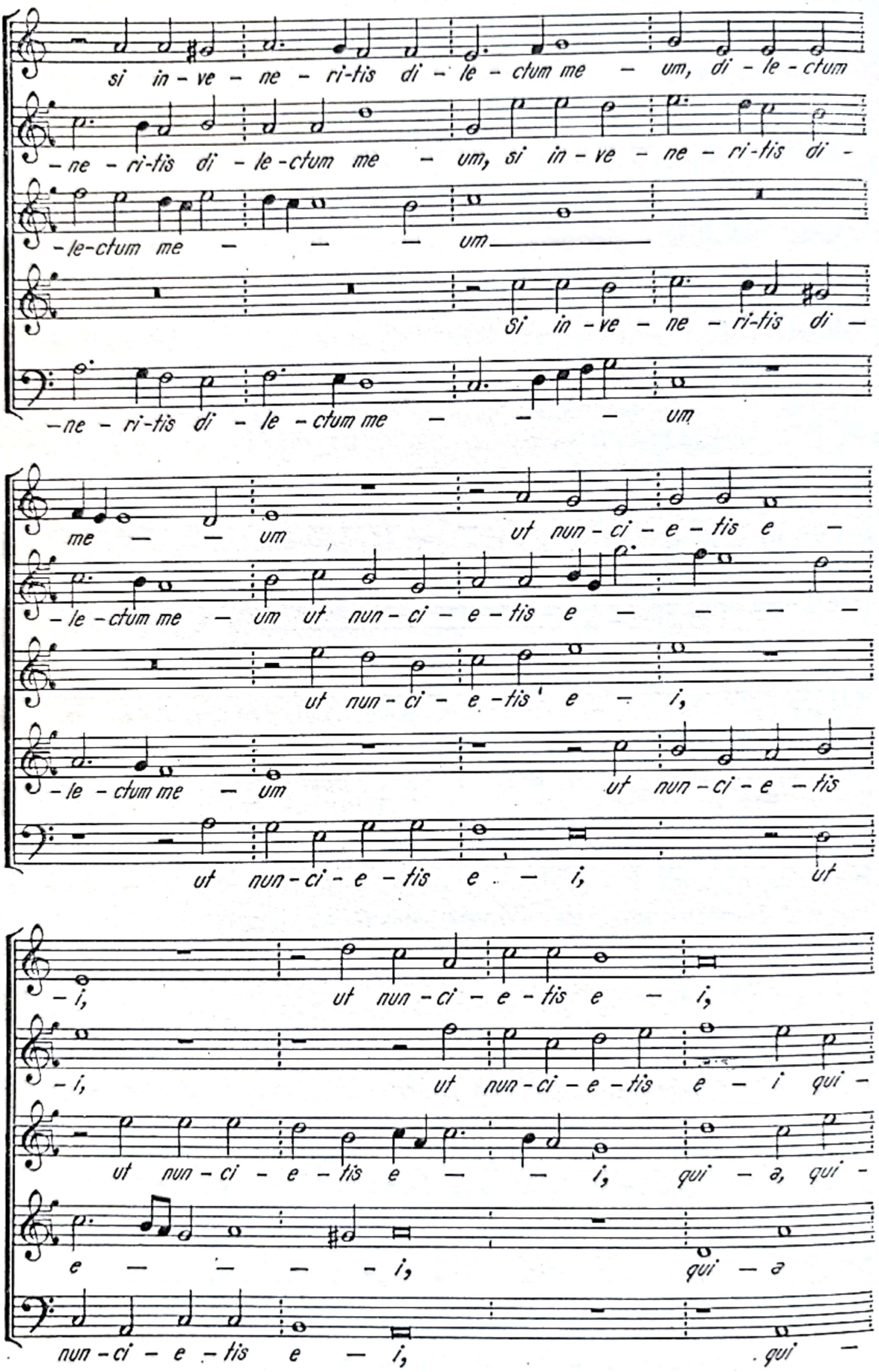
[2] R. Huyghe : *Dialogue avec le visible*, Flammarion, Paris, 1955, pag. 173—174.

[3] În creaţia palestriniană, severitatea acestor reguli este mai mare în opera religioasă decît în cea laică. Madrigalul palestrinian, fără a părăsi cadrul general al stilului, prezintă totuşi o serie întreagă de abateri privind trăsăturile melodice, ritmice şi armonice.

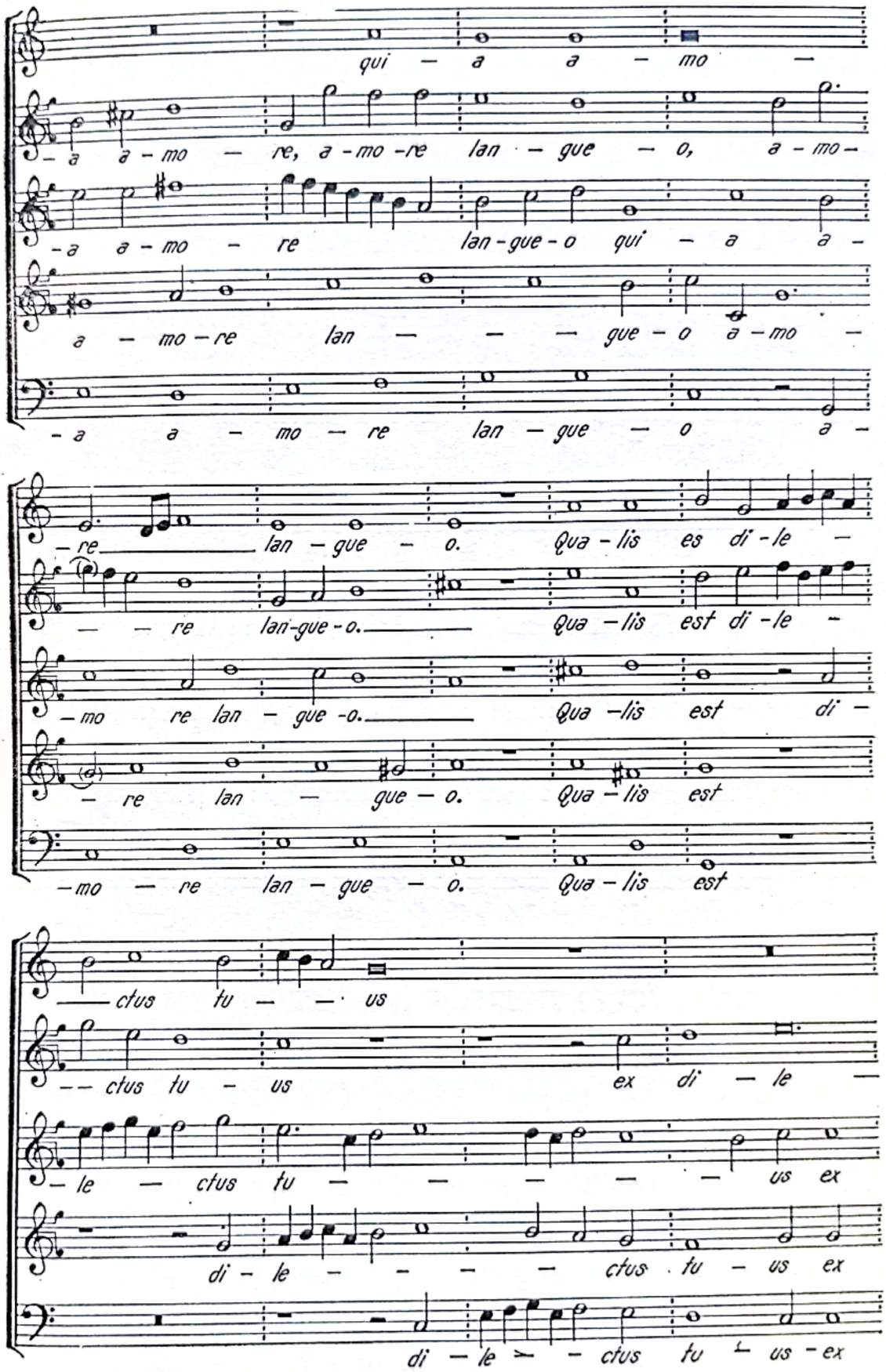
Scanned with OKEN Scanner



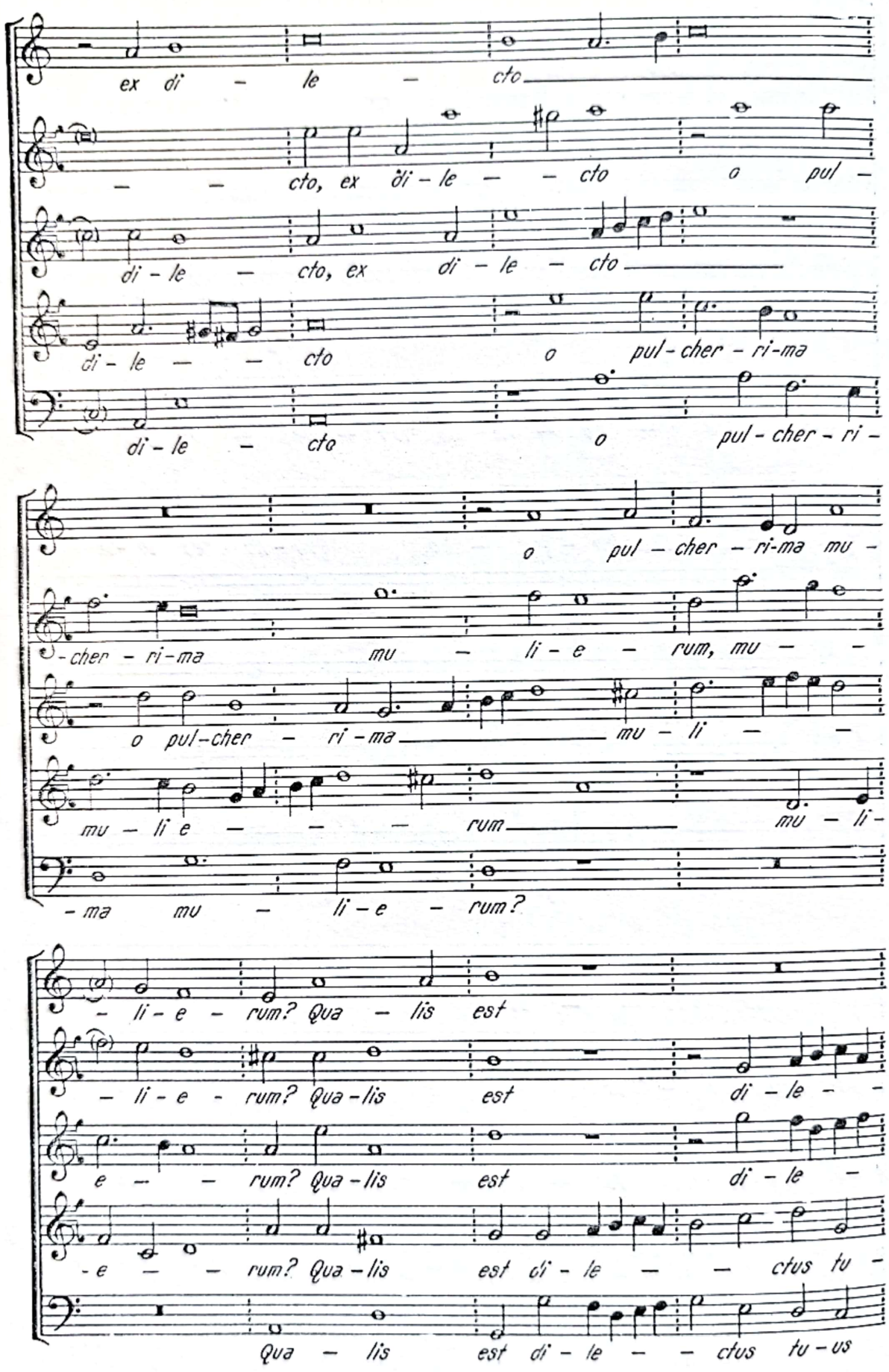
Scanned with OKEN Scanner



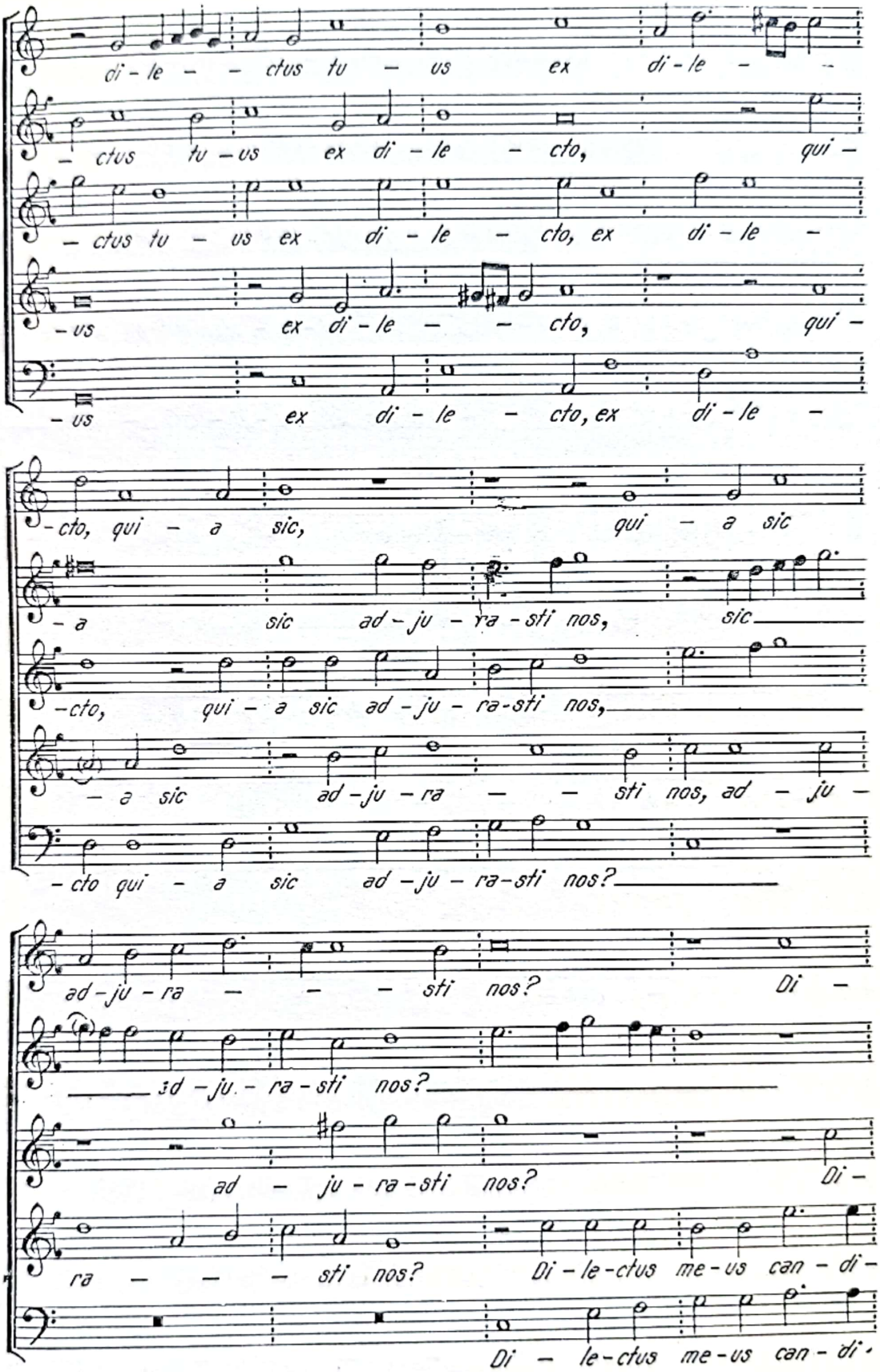
Scanned with OKEN Scanner



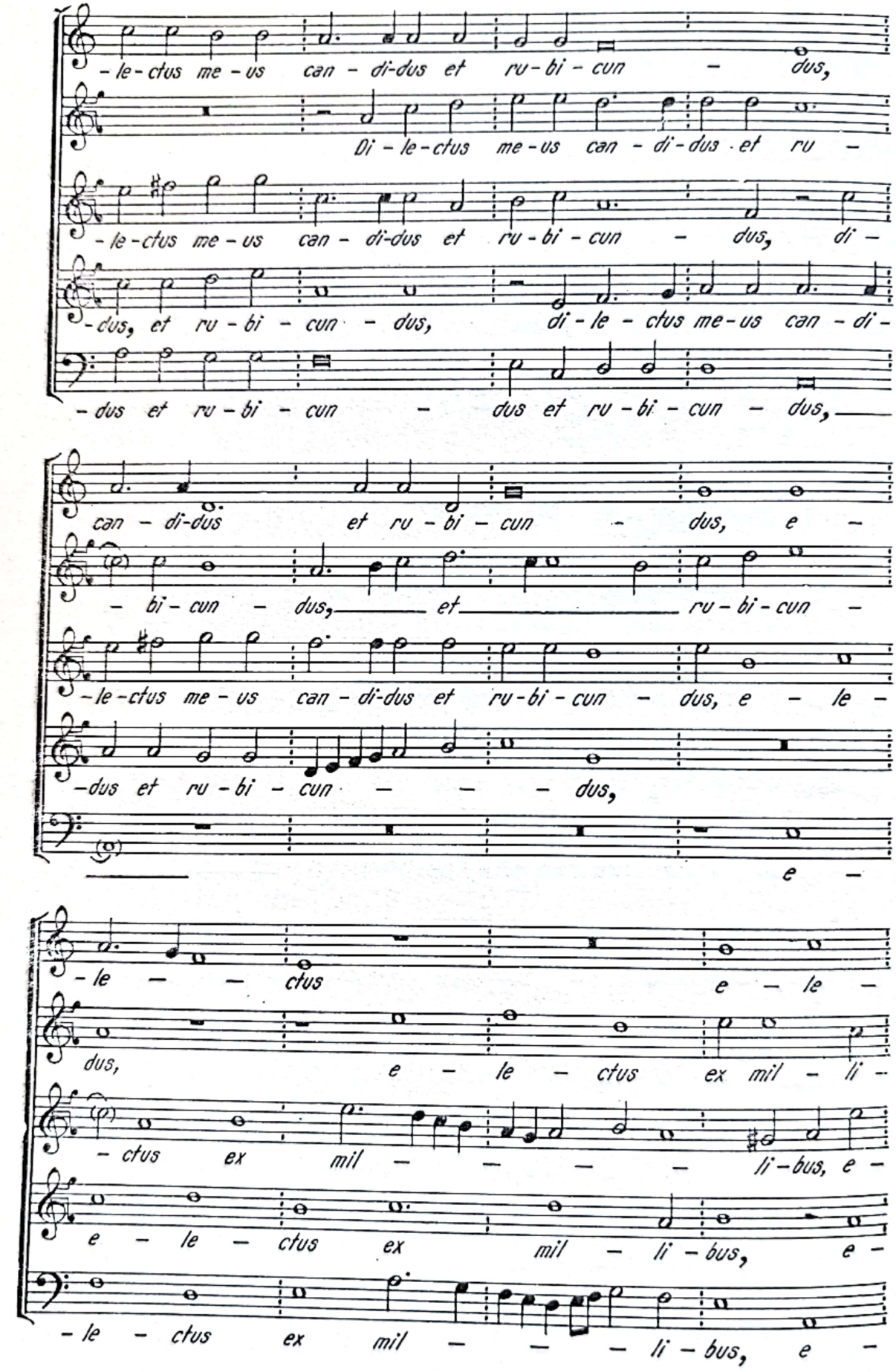
Scanned with OKEN Scanner



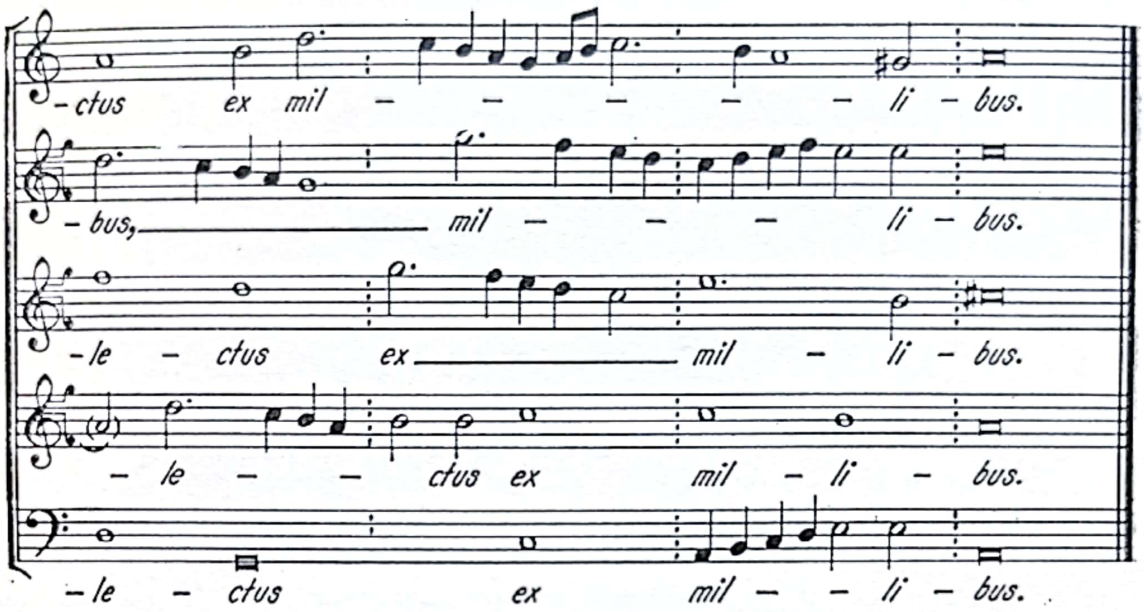
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

INDEXUL

exemplelor din operele lui Palestrina

1. Motetul la 8 voci : *Stabat mater*
2. Missa la 6 voci : *Assumpta est Maria* (Sanctus)
3. Missa la 4 voci : *Aeterna Christi munera* (Benedictus)
4. Missa la 4 voci : *Jam Christus astra ascenderat* (Sanctus)
5. Missa la 4 voci : *Ecce sacerdos magnus* (Agnus Dei)
6. Motetul la 4 voci : *Lauda Sion*
7—12. Fragmente din Missa la 4 voci : *Lauda Sion*
13. Missa la 5 voci : *Qual è' il più grand' amore* (Kyrie)
14 a. Missa la 5 voci : *L'homme armé* (Kyrie)
14 b. Missa la 4 voci : *Quarta* (Kyrie)
15. Missa la 6 voci : *Papae Marcelli* (Kyrie)
16. Motetul la 8 voci : *Stabat mater*
17. Imnul la 3 voci : *Tu nobis dona fontem lacrymarum*
18. Motetul la 4 voci : *In diebus illis*
19. Missa la 4 voci : *O Rex gloriae* (Gloria)
20. Motetul la 5 voci : *Dominus Jesus*
21. Motetul la 4 voci : *Alma redemptoris mater*
22—23. Motetul la 5 voci : *Nigra sum*
24. Imnul la 3 voci : *Virgo singularis*
25. Motetul la 5 voci : *Memor esto*
26. Motetul la 6 voci : *Pulchra es o Maria*
27. Motetul la 4 voci : *Haec dies*
28. Motetul la 5 voci : *Paries quidem filium*
29. Motetul la 6 voci : *Veni creator spiritus* (Sanctus)
30. Missa la 4 voci : *Ave Maria* (Gloria)
31. Missa la 5 voci : *Pro defunctis* (Offertorium)
32. Missa la 4 voci : *Sine nomine* (Kyrie)
33. Motetul la 5 voci : *Puer qui natus est*
34. Missa la 5 voci : *Repleatur os meum laude* (Kyrie)
35. Motetul la 4 voci : *Hodie beata*
36. Imnul la 4 voci : *Christe qui lux es*
37. Offertoriul la 5 voci : *Ascendit Deus*
38. Motetul la 6 voci : *Quod cumque ligaveris*
39. Motetul la 5 voci : *Gaudent in coelis*

Scanned with OKEN Scanner

40. Motetul la 5 voci : *O, Antoni eremita*
41. Lamentaţia 2 : *Parasceve* (4 voci)
42. Lamentaţia 3 : *Sabbato, sancto* (4 voci)
43. Motetul la 6 voci : *O bone Jesu*
44. Motetul la 6 voci : *Nunc dimittis*
45. Motetul la 5 voci : *Beata Maria Magdalena*
46. Motetul la 6 voci : *Viri Galilaei*
47. Madrigalul la 4 voci : *O che splendor*
48. Missa la 5 voci : *Aspice Domine* (Kyrie)
49. Missa la 4 voci : *Jesu nostra redemptio*
50. Motetul la 4 voci : *Princeps gloriosissime*
51. Missa la 6 voci : *Te Deum laudamus* (Gloria)
52. Motetul la 6 voci : *Vidi turbam magnam*
53. Missa la 4 voci : *Spem in alium* (Credo)
54. Motetul la 4 voci : *Doctor bonus*
55. Motetul la 4 voci : *Fuit homo*
56. Motetul la 5 voci : *Unus ex duobus*
57. Motetul la 5 voci : *O vera summa*
58. Motetul la 6 voci : *Salve jubente Deo*
59. Motetul la 5 voci : *Gaude Barbara*
60. Motetul la 5 voci : *O virgo simul et mater*
61. Motetul la 4 voci : *Ad te levavi*
62. Motetul la 5 voci : *O beatum virum*
63. Motetul la 5 voci : *Alleluja. Tulerunt Dominum meum*
64. Motetul la 6 voci : *Et omnes angelis*
65. Motetul la 6 voci : *Secundum multitudinem*
66. Motetul la 4 voci : *Tribus miraculis*
67. Motetul la 4 voci : *Surrexit pastor bonus*
68. Motetul la 4 voci : *Lapidabant Stephanum*
69. Motetul la 4 voci : *Magnus haereditatis mysterium*
70. Motetul la 5 voci : *Virgo prudentissima*
71. Motetul la 6 voci : *Benedicta tu*
72. Motetul la 5 voci : *Circuire possum Domine*
73. Motetul la 6 voci : *Cantabo Domino*
74. Missa la 4 voci : *De Feria* (Benedictus)
75. Missa la 4 voci : *Descendit angelus Domini* (Credo)
76. Missa la 4 voci : *In te Domine speravi* (Gloria)
77—78. Missa la 6 voci : *Assumpta est Maria* (Sanctus)
79. Motetul la 5 voci : *Sancte Paule Apostole*
80. Motetul la 4 voci : *Jesus junxit se*
81. Motetul la 4 voci : *Nativitas tua*
82. Motetul la 5 voci : *Hodie nata est*
83. Missa la 4 voci : *Iste confessor* (Kyrie)
84. Improperia : *Popule meus* (8 voci)
85. Motetul la 4 voci : *Pueri Hebraeorum*
86. Missa la 6 voci : *Papae Marcelli* (Agnus Dei)
87—88. Missa la 4 voci : *Iste confessor* (Kyrie)
89. Madrigalul la 4 voci : *I vaghi fiori*

Scanned with OKEN Scanner

90. Motetul la 5 voci : *Tribulationes*
91. Missa la 6 voci : *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La* (Gloria)
92. Motetul la 6 voci : *Tribularer si nescirem*
93. Motetul la 5 voci : *Deus que dedisti legem*
94. Motetul la 6 voci : *Quem vidisti pastores*
95. Motetul la 5 voci : *Domine, praevenisti eum*
96. Motetul la 4 voci : *Domine quando veneris*
97. Motetul la 4 voci : *Ecce nunc benedicite Dominum*
98. Motetul la 6 voci : *Tu es Petrus*
99. Motetul la 5 voci : *Introduxit me*
100. Missa la 6 voci : *Papae Marcelli* (Sanctus)
101—103. Fragmente din Missa la 4 voci : *Lauda Sion*
104. Missa la 4 voci : *Brevis* (Credo)
105. Missa la 6 voci : *Papae Marcelli* (Credo)
106. Motetul la 6 voci : *Dum ergo essent*
107—122. Fragmente din Motetul la 4 voci : *Super flumina*
123. Madrigalul la 4 voci : *Alla riva del Tebro*
124. Motetul la 5 voci : *O admirabile commercium*
125. Missa la 6 voci : *Illumina oculos meos* (Gloria)
126. Motetul la 8 voci : *Confitebor tibi Domine*
127. Offertoriul la 5 voci : *Ascendit Deus*
128. Offertoriul la 5 voci : *Exaltabo te Domine*
129. Missa la 4 voci : *Pater noster* (Kyrie)
130. Motetul la 4 voci : *Miserere nostri Domine*
131. Motetul la 5 voci : *Venit Michael Archangelus*
132. Motetul la 5 voci : *Sicut lilium*
133. Missa la 4 voci : *Ave regina coelorum* (Agnus Dei II)
134. Motetul la 6 voci : *Gloriosam mortem*
135. Motetul la 4 voci : *O quantus luctus*
136. Missa la 4 voci : *Jesu nostra redemptio* (Benedictus)
137. Missa la 5 voci : *O admirabile commercium* (Credo)
138. Missa la 4 voci : *Lauda Sion* (Kyrie)
139. Missa la 4 voci : *Sanctorum meritis* (Agnus Dei II)
140. Missa la 4 voci : *Jesu nostra redemptio* (Agnus Dei)
141. Missa la 5 voci : *Repleatur os meum laude* (Kyrie)
142. Missa la 5 voci : *O sacrum convivium* (Gloria)
143. Motetul la 6 voci : *Cantabo Domino*
144. Missa la 4 voci : *Pater noster* (Credo)
145. Motetul la 4 voci : *Haec dies*
146. Missa la 4 voci : *Ave regina coelorum* (Benedictus)
147. Offertoriul la 5 voci : *Anima nostra*
148. Offertoriul la 5 voci : *Tui sunt coeli*
149. Missa la 4 voci : *Jesu nostra redemptio* (Agnus Dei)
150. Motetul la 4 voci : *Surrexit Pastor bonus*
151. Missa la 4 voci : *De beata virgine* (Gloria)
152. Missa la 4 voci : *Pater noster* (Gloria)
153. Motetul la 8 voci : *Stabat mater*
154. Imnul la 4 voci : *A solis ortus*

Scanned with OKEN Scanner

155. Motetul la 4 voci : *Regina coeli*
156. Missa la 4 voci : *Jam Christus astra ascenderat* (Credo)
157. Missa la 5 voci : *Pro defunctis* (Benedictus)
158. Missa la 4 voci : *Quarta* (Credo)
159. Motetul la 4 voci : *Dies sanctificatus*
160. Motetul la 4 voci : *Valde honorandus est*
161. Missa la 4 voci : *Iste Confessor* (Sanctus)
162. Motetul la 4 voci : *Surrexit Pastor bonus*
163. Motetul la 4 voci : *Haec dies quam fecit*
164.—65. Motetul la 4 voci : *Loquebantur variis linguis*
166. Motetul la 4 voci : *Quae est, ista*
167. Motetul la 5 voci : *Suscipe verbum*
168. Motetul la 4 voci : *Salvator mundi*
169. Motetul la 4 voci : *Dum aurora finem daret*
170—71. Motetul la 4 voci : *Quae est, ista*
172. Missa la 6 voci : *Papae Marcelli* (Benedictus)
173. Offertoriul la 5 voci : *Ave Maria*
174—175. Motetul la 4 voci : *Nos autem gloriari*
176. Motetul la 4 voci : *Surge propera*
177. Missa la 4 voci : *Lauda Sion* (Kyrie)
178. Motetul la 4 voci : *Misso Herodes*
179. Missa la 4 voci : *Jam Christus astra ascenderat* (Kyrie)
180. Missa la 4 voci : *De beata virgine* (Gloria)
181. Motetul la 5 voci : *Domine Pater*
182. Motetul la 4 voci : *Domine in virtute tua*
183. Motetul la 5 voci : *Exi cito*
184. Motetul la 6 voci : *Hierusalem cito veniat*
185. Motetul la 6 voci : *O magnum mysterium*
186. Missa la 4 voci : *Ave regina coelorum* (Sanctus)
187. Motetul la 5 voci : *Vox dilecti mei*
188. Motetul la 5 voci : *Exultate Deo*
189. Motelul la 5 voci : *Derelinquat impius*
190. Misa la 4 voci : *Quarta* (Benedictus)
191. Motetul la 6 voci : *Sancta e immaculata*
192. Offertoriul la 5 voci : *Improperium*
193. Offertoriul la 5 voci : *Ad te levavi*
194. Missa la 6 voci : *Viri Galilaei* (Gloria)
195. Motetul la 4 voci : *Isti sunt viri sanctis*
196. Motetul la 4 voci : *Exhaudi domine preces*
197. Motetul la 4 voci : *Congratulamini mihi*
198. Motetul la 4 voci : *Veni sponsa Christi*
199. Missa la 4 voci : *Primi toni* (Gloria)
200. Motetul la 4 voci : *Pueri Hebraeorum*
201. Motetul la 4 voci : *Misso Herodes*
202. Motetul la 4 voci : *Quam pulchri sunt*
203. Motetul la 5 voci : *Peccantem me quotidie*
204. a. Missa la 4 voci : *Pater noster* (Gloria)
204 b. Imnul la 4 voci : *Vita virtus cordium*

Scanned with OKEN Scanner

205—206. Missa la 4 voci : *Veni sponsa Christi* (Credo, Agnus Dei)
207. Motetul la 4 voci : *Benedicta sit*
208—209. Missa la 6 voci : *Dum complerentur* (Sanctus, Credo)
210. Motetul la 8 voci : *Surge iluminare*
211. Motetul la 5 voci : *Adjuro vos*
212. Motetul la 5 voci : *O beata et gloriosa Trinitas*
213—214 a. b. Motetul la 4 voci : *Sicut cervus*
215 a. b. Motetul la 6 voci : *Veni Domine*
216. Imnul la 4 voci : *Conditor alma siderum*
217. Motetul la 4 voci : *Sicut cervus*
218. Missa la 5 voci : *Descendit angelus Domini* (Agnus Dei II)
219. Motetul la 5 voci : *Homo quidam*
220. Madrigalul la 5 voci : *Se fra que-st'erb'e fiore*
221. Missa la 4 voci : *Ave Maria* (Benedictus)
222. Offertoriul la 5 voci : *Deus firmavit*
223. Missa la 6 voci : *Quinti toni* (Sanctus)
224. Motetul la 5 voci : *Adjuro vos filiae Jerusalem*

Exemplele din operele palestriniene provin din ediţiile : Breitkopf u. Härtel — Leipzig, şi Fratelli Scalera — Roma.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

1. Adler, G. : *Der Stil in der Musik*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1929.
2. Adler, G. : *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt am Main, 1924.
3. Agrain, R. : *La musique religieuse*, Paris, 1929.
4. Apel, W. : *Die Notation der polyphonen Musik*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1962.
5. Apel, W. : *Gregorian chant*, Bloomington Indiana University Presse, 1958.
6. Apfel, E. : *Die Klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur — Moll Tonalität* (sec. XIII—XVII. Die Musik Forschung, 1962, Heft 3).
7. Apfel, E. : *Spätmittelalterliche Klangstruktur und Dur — Moll Tonalität*. Die Musikforschung, 1963, Heft 2.
8. Appia, Ed. : *De Palestrina à Bartók* (Etudes musicologiques), Flammarion, Paris, 1965.
9. Baud-Bovy, S. : *Equivalences metriques dans la musique vocale grecque antique et moderne*, Rev. de Musicologie, I, 1963.
10. Bardos, L. : *Modális Harmóniák* (Armonii modale), Budapest, 1961.
11. Beaufils, M. : *Musique du son, musique du verbe*, Presse Univ. de Françe, 1954.
12. Be'laique, C. : *Les époques de la musique*, Delagrave, Paris, 1920.
13. Bellermann, H. : *Kontrapunkt*, Berlin, 1861.
14. Berger, W. : *Aspecte ale polifoniei moderne*, Rev. Muzica, Bucureşti, 4, 1965.
15. Besseler, H. : *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, 1931.
16. Blume, F. : *Renaissance and Baroque music*, Norton, New York, 1967.
17. Boetlicher, W. : *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Bärenreiter, Kassel, 1958.
18. Boulez, P. : *Relevés d'apprenti*, Du Seuil, Paris, 1966.
19. Brenet, M. : *Palestrina*, Alcan, Paris, 1919.
20. Bridgman, N. : *La Renaissance en Italie*, în *La musique, les hommes, les oeuvres*, Larousse, Paris, 1965.
21. Bukofzer, F. M. : *Studies in Medieval and Renaissance Music*, Norton, New York, 1950.
22. Capri, A. : *Il seicento musicale in Europa*, Hoepli, Milano, 1933.
23. Chailley, J. : *L'imbroglio des modes*, Leduc, Paris, 1960.
24. Chailley, J. : *Essai sur les structures melodiques*, Revue de Musicologie, Paris, Vol. XLIV, Dec. 1951.

Scanned with OKEN Scanner

25. Chailley, J. — *Traité historique d'analyse musicale*, Leduc, Paris, 1947.
26. Chastel, A.: — *Les arts de d'Italie*, Presse Univ. de France, Paris, 1963.
27. Clercx, S.: — *Le Baroque et la musique*, Bruxelles, 1948.
28. Clercx, S.: — *D'une ardoise au partition du XVI siècle*, în Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale, Masse, Paris, 1955.
29. Closson, E.: — *Esthétique musicale*, Lombaerts, Bruxelles, 1921.
30. Coates, H. Abraham, G.: — *The perfection of the a cappella style*, The New Oxford History of Musik IV, London, 1968.
31. Colloques de Wégimont 1955: — *L'ars nova*, Univ. de Liège, 1959.
32. Colloques de Wégimont 1957: — *Le Baroque musical*, Univ. de Liège, 1963.
33. Combarieu, J.: — *La musique, ses lois, son evolution*, Flammarion, Paris, 1920.
34. Combarieu, J.: — *Histoire de la Musique*, R. Colin, Paris, 1953, vol. I—III.
35. Confalonieri, G.: — *Storia della Musica*, Milano, 1958.
36. Corbin, S.: — *L'église à la conquête de sa musique*, Gallimard, Paris, 1960.
37. Cuclin, D.: — *Tratat de estetică muzicală*, Tiparul Oltenia, 1933.
38. Cuclin, D.: — *Le role du chant grégorien dans le passé jusqu-à nos jours et du chant byzantin dans l'avenir*, Buc., 1936.
39. Daniélou, A.: — *Traité de musicologie comparée*, Hermann, Paris, 1959.
40. David, L.: — *Le rythme verbal et musical dans le chant romain*, Ed. Univ., Ottawa, 1933.
41. Degen, H.: — *Handbuch der Formenlehre*, Bosse, Regensburg, 1957
42. Drăgoi, S.: — *303 Colinde*, Scrisul românesc, Craiova, 1925.
43. Dumesnil, R.: — *Le rythme musical*, La Colombe, Paris, 1949.
44. Eisikovits, M.: — *Polifonia vocală a Renașterii*, Ed. muzicală, București, 1966.
45. Eisikovits, M.: — *Introducere în polifonia Barocului*, Conservatorul „G. Dima", Cluj, 1970.
46. Emmanuel, M.. — *Histoire de la langue musicale*, Paris. 1928
47. Emmanuel, M.: — *La musique grecque antique*, în Encyclopédie Lavignac, Vol. I, Delgrave, Paris, 1931.
48. Fano, F.: — *Motetto*, în *La musica* de G. de Gatti, Encyclopedia storica, Torino, 1966.
49. Faure, E.: — *Histoire de l'art renaissant*, Le livre de Poche, Paris, 1964.
50. Fernand, E.: — *Die Improvisation in der Musik*, Zürich, 1938.
51. Ferchault, G.: — *Introduction à l'esthetique de la mélodie*, OPHRIS (f.a.)
52. Fellerer, K. G.: — *Zum Klangsproblem die Stilwende des 16. Jahrhunderts*, Jb. der Musikbibliothek, Peters, 1937.
53. Fellerer, K. G.: — *Palestrina, Leben und Werk*, Schwann, Düsseldorf, 1960
54. Ferretti, P.: — *Estetica gregoriana*, Roma, 1934.
55. Fétis, F. J.: — *Palestrina*, în *Biographie universelle des musiciens*, Paris, 1870.
56. Finscher, L.: — *Zum Begriff der Klassik in der Musik*, Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966, pag. 9.
57. Firca, Gh.: — *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Ed. Muzicală, București, 1966.
58. Fux, J. J.: — *Gradus ad Parnassum*, Wien, 1725.
59. Gabeaud, A.: — *Guide pratique d'analyse musicale*, Durand, Paris, 1940.

Scanned with OKEN Scanner

60. Gajard, J. : *Notion sur la rythmique grégorienne*, Paris, 1956.
61. Gasperini, G. : *Storia della semiografia musicale*, Hoepli, Milano, 1905.
62. Gastoué, A. : *Arta gregoriană*, Paris, 1920 ; trad. rom. Ed. muzicală, Bucureşti, 1967.
63. Gevaert, A. F. : *La mélopée antique dans les chants de l'église latine*, Gand, Hoste, 1895.
64. Gevaert, A. F. : *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Olms, Hildesheim, 1965.
65. Giuleanu, V. : *Ritmul*, vol. I şi II, Ed. muzicală, Bucureşti, 1968—1969.
66. Goldron, R. : *Histoire de la Musique*, Lausanne, 1966.
67. Grabar, A. : *Mosaiques bysantines*, Grafie Society, New York, 1959.
68. Grabner, H. : *Allgemeine Musiklehre*, Kassel, 1963.
69. Grigoriev S. — Müller, T : *Manual de Polifonie*, Moscova, 1961 ; trad. rom. Ed. Muzicală, Bucureşti, 1963.
70. Gruber, R. I. : *Istoria muzicii universale*, Moscova, 1960 ; trad. rom., Ed. Muzicală, Bucureşti, 1961.
71. Günther, S. : *Moderne Polyphonie*, Gruyter, Berlin, 1930.
72. Hamburger, P. : *Studien zur Vocalpolyphonie*, Breitkopf u. Härtel, Wiesbaden, 1956.
73. Hamburger, P. : *Studien zur Vocalpolyphonie*, II, in Danck Aarbog For Musik Forskning, 1964—1965.
74. Hamburger, P. : *The ornamentation in the Works of Palestrina*, Acta Muzicologica, XXII, 1950.
75. Harmáth, H. : *Ellenponttan* (Tratat de contrapunct), Budapesta, 1958.
76. Hermelink, S. : *Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jahrhundert*, VII. Internat, Musikwissenschaft. Kongress, Köln, 1958, Bärenreiter, Kassel, 1959.
77. Hillemacher, P. et L : *Periode du contrepoint vocal*, în *Encyclopedie de la Musique* de Lavignac, Delgrave, Paris, 1931.
78. Hindemith, P. : *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, 1939 ; trad. rom. Ed. muzicală, Bucureşti, 1967.
79. Hoffmann, E. : *Das Wesen der Melodie*, Hess, Berlin, 1924.
80. Homer, U. — Pisck, P. A. : *A History of music and musical style*, London, 1965.
81. Hincke, H. : *Zum Problem des Rythmus im gregorianischen Gesang, VII.* Internat. Musikwissenschaft Kongress, Köln, 1958. Bärenreiter, Kassel, 1959.
82. Hussmann, H. : *Grundlagen der antiken und orientalen Musikkultur*, Gruyter, Berlin, 1961.
83. Huyghe, R. P. : *Dialogue avec le visible*, Flammarion, Paris, 1955.
84. D'Indy, V. : *Cours de composition musicale*, I-e livre, Paris, 1912.
85. Irmscher, I. : *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa*, Akademie Verlag, Berlin, 1962.
86. Jeppesen, K. : *Kontrapunkt*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1935 ; trad. rom. Ed. muzicală, Bucureşti, 1967.
87. Jeppesen, K. : *Der Palestrina-Stil und die Dissonanz*, Beitkopf u. Härtel, Leipzig, 1925.
88. Jöde, F. : *Chorbuch alter Meister*, Wolfenbüttel, Mösseler, 1955.
89. Johner, D. : *Wort und Ton im Choral*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1953.

Scanned with OKEN Scanner

90. Keller, W.: *Handbuch der Tonsatzlehre*, Regensburg, 1959.
91. Krenek, E.: *G. P. Palestrina*, Enciclop. della Mus., Ricordi, Milano, 1964.
92. Krenek, E.: *Zwölfton Kontrapunktstudien*, Schott, 1940.
93. Kufferath, M.: *Parsifal de R. Wagner*, Paris, 1890.
94. Kurth, E.: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berne, 1917.
95. Kurth, E.: *Musikpsychologie*, Berlin, 1931.
96. Leibowitz, R.: *L'évolution de la musique de Bach à Schönberg*, Paris, 1951.
97. Leibowitz, R.: *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, 1949.
98. Leichtentritt, H.: *Geschichte der Motette*, Olms, Hildesheim, 1967.
99. Machabey, A.: *Histoire et évolution de formules musicales*, Payot, Paris, 1928.
100. Machabey, A.: *Genèse de la tonalité musicale*, Masse, Paris, 1955.
101. Machabey, A.: *La notation musicale*, Presse Univ. de France, Paris, 1962.
102. Mazel, L.: *Despre melodie*, Moscova, 1952.
103. Mersmann, H.: *Alte und neue Polyphonie*, Musikblätter des Ansbruck 6, 1926.
104. Mersmann, H.: *Angewandte Musikästhetik*, Berlin, 1926.
105. Mersmann, H.: *Zur Geschichte des Tonbegriffs*, Jahrbuch der Musikbibliothek, Peters, für 1930.
106. Mocquereau, A.: *Le nombre musical grégorien*, Rome, Tournai, 1908—1927.
107. Moser, H. I.: *Die Epochen der Musikgeschichte*, Cotta, Stuttgart u. Berlin, 1930.
108. Nef, Ch.: *Histoire de la musique*, Paris, Payot, 1948.
109. Negrea, M.: *Tratat de contrapunct şi fugă*, ESPLA, Bucureşti, 1956.
110. D'Osten, V. E: *Der musikalische Satz*, Leipzig, 1955.
111. Osthoff, H.: *Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jahrhunderts*, Jahrbuch der Musikbibliothek, Peters, 1934.
112, Oţetea, A.: *Renaşterea*, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1964.
113. a. Paccagnella E.: *Palestrina. Il linguaggio melodico e armonico*, 1957.
113. b. Paccagnella, E.: *Palestrina*, în *La Musica, Encicl. stor.* de G. Gatti, Torino, 1966.
114. Pincherle, M.: *Le style concertant*, în *Histoire de la Musique*, Paris, Gallimard, 1960.
115. Popovici D., *Muzica corală românească*, Ed. muzicală, Bucureşti, 1966.
116. Pothier, J.: *Les Mélodies grégoriennes*, Tournai, 1880.
117. Prunières, H.: *Nouvelle histoire de la musique*, Rieder, Paris, 1934.
118. Raugel, F.: *Palestrina*, Paris, 1930.
119. Reese, G.: *Music in the Renaissance*, New York, 1959.
120. Riemann, H.: *Geschichte der Musiktheorie*, Ohms, Hildesheim, 1961.
121. Riemann, H.: *Grosse Kompositionslehre*, Spemann, Berlin, 1913.
122. Rusu, L.: *Melodia şi preocupările noastre didactice*, Buc., Rev. Muzica, 6, 1959.
123. Samson, J.: *Le symbolisme dans les messes palestriniennes*, La Revue Musicale, No. 188, 1939.
124. Samson J.: *La messe et le motet en Italie*, în *Histoire de la Musique*, Gallimard, Paris, 1960.
125. Samuel, Cl.: *Entretiens avec O. Messiaen*, Paris, 1965.
126. Schmitz, E.: *Palestrina*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1914.
127. Schmitz, E.: *Musikästhetik*, Leipzig, 1929.
128. Sparks, Ed. H.: *Cantus firmus in Mass and Motet*, Univ. of Californie Press, Berkeley and Los Angeles, 1963.

Scanned with OKEN Scanner

129. Springer, M. — Hartmann, F.: *Kontrapunkt*, Wien, 1936.
130. Sposobin, S. V.: *Teoria formelor muzicale*, Moscova, 1950.
131. Stäblein, B.: *Monumenta monodica medie aevi*, Kassel, 1959.
132. Stäblein, B.: *Zur Verständnis der „klassischen" Tropus*, în *Acta Musikologica XXXV*, 1963, Fasc. II, III.
133. Stravinski, I. — Craft, R.: *Souvenirs et commentaires*, Gallimard, Paris, 1963.
134. Sunol, G.: *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Paris, Tournai, Rome, 1935.
135. Szabo'csi Bence: *A melodia története* (Istoria melodiei), Budapest, 1950.
136. Tell, W.: *Neues Lehrbuch des Kontrapunkts, Pro Musica*, Berlin, Leipzig, 1951.
137. Tittel, E.: *Der Palestrinastil und seine Sinndeutung*, Wien, Musikerziehung, Heft 2, Nov. 1964.
138. Toch, E.: *Melodielehre*, Hess, Berlin, 1923.
139. Toduță, S.: *Formele muzicale ale barocului*, Ed. muzicală, București, 1969.
140. Ursprung, O.: *Der Palestrinastil im Lichte unserer Zeit*, Ztschr. f. Musik 2, 1926
141. Vancea, Z.: *Problema tonalității în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic*, Rev. Muzica, București, 5, 1958.
142. Vancea, Z.: *Despre polifonie*, Rev. Muzica, București, 5, 1958.
143. Vancea, Z.: *Despre melodie*, Rev. Muzica, București, 10, 1956.
144. Vetter, W.: *Theorie und Geschichte der Altgriechischen Musik in Mythos*, Melos, Musica II, Deutscher Verlag f. Musik, Leipzig, 1961.
145. Vlad, R.: *Storia della dodecafonia*, Savini-Zerboni, Milano, 1958.
146. Wagner, P.: *Geschichte der Messe*, Olms, Hildesheim, 1962.
147. Wagner, P.: *Gregorianische Formenlehre*, Breitkopf u. Härte', Leipzig, 1962.
148. Webern, A.: *Der Weg zur neuen Musik*, Universal Edition, Wien, 1960.
149. Weinmann, K.: *Geschichte der Kirchenmusik*, Köfel, Kempten u. München; trad. fr. Paris, 1912.
150. Willems, E.: *Le rythme musical*, Presse Univ. de Françe, Paris, 1954.
151. Wolf, J.: *Handbuch der Notationskunde*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1963.
152. Wolf, J.: *Geschichte der Mensural-Notation*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1965.
153. Wolff, Chr. H.: *Die Musik der alten Niederländer*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1956.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

LA MÉLODIE PALESTRINIENNE

(Résumé)

Plusieurs faits justifient une étude systématique de la mélodie palestrinienne :

— le caractère linéaire de la structure polyphonique, qui attribue un rôle important à l'élément mélodique ;

— l'unité et la sévérité tout à fait exceptionnelles du style qui permettent d'établir précisément les coordonnées du facteur mélodique ;

— la présence dans la mélodie palestrinienne des traits stylistiques essentiels.

L'oeuvre de Palestrina, oubliée pendant deux centaines d'années après sa mort, a été redécouverte seulement au XIXème siècle. Sa diffusion a permis à la musicologie contemporaine d'entreprendre des sérieuses recherches, grâce auxquelles le style palestrinien — longtemps considéré seulement comme point de départ pour l'enseignement du contrepoint — a pu être situé au centre du classicisme de la Renaissance, comme une synthèse de la pensée musicale des siècles antérieurs et en même temps comme base du développement ultérieur de la musique européenne.

Quelques attributs de la polyphonie de la Renaissance et du style palestrinien, comme le caractère linéaire de la structure polyphonique, le caractère modal étrange à la rigidité verticale de la tonalité, le rythme libre des lignes mélodiques situé en dehors de l'action du facteur métrique, l'asymétrie structurelle et le flux continu, ignorant la notion de reprise, représentent des éléments qui ont trouvé un écho dans la pensée musicale de notre siècle. (Chapitre I—II).

La mélodie palestrinienne prend son origine dans la monodie grégorienne, dont elle hérite les traits, en les adaptant aux nouvelles conditions créées par l'intégration de la mélodie dans la structure polyphonique. (Chapitre III).

Le cadre dans lequel se déploie une mélodie palestrinienne est celui des modes diatoniques médiévaux, à l'intérieur desquels apparaissent, par la suite de l'intégration polyphonique, des éléments de la fonction tonale, notamment sous forme de sensibles et de cadences finales authentiques. En même temps, à cause des inflexions produites par les achèvements des phrases sur des degrés différents, avec l'emploi des sensibles, „les modes polyphoniques" utilisent un nombre augmenté de sons, par rapport avec celui utilisé par les modes monodiques. (Chapitre IV).

La succession des intervalles, avec la prédominance du mouvement conjoint, les sauts utilisés avec grande précaution et l'exclusivité des intervalles diatoniques réalisent une ligne mélodique d'une grande cantabilité. (Chapitre V).

L'intégration des durées des sons suit des règles également sévères, ayant pour but d'obtenir une mélodie des plus équilibrées. (Chapitre VI).

La mélodie palestrinienne hérite de la mélodie grégorienne, outre le caractère modal et les intervalles, d'un trait extrêmement caractéristique : l'organisation rythmique libre, consistant en essence dans la succession irrégulière de groupements binaires et ternaires de temps. Le caractère mesuré et polyphonique de la mélodie palestrinienne augmente la complexité du rythme libre, car — par rapport aux groupements binaires et ternaires de temps simples de la musique non-mesurée, determinés par les accents de la prose latine — on obtient ici une plus grande variété du profil rythmique par l'arrangement des durées provenant de la sousdivision des temps. D'autre part, simultanément avec les groupements irréguliers du rythme libre mélodique, apparaissent en plan secondaire des pulsations métriques, servant comme points d'appui à l'édifice polyphonique. (Chapitre VII).

En ce qui concerne la morphologie, la ligne mélodique palestrinienne — tout autant que celle grégorienne — est subordonnée à la forme du texte littéraire. Celui-ci donne naissance — sur le plan horizontal aussi bien que sur le plan vertical — à de différentes phrases mélodiques, dont l'unité dans la structure polyphonique est realisée par le procédé de l'imitation. La forme musicale de l'époque, la forme motet, est fondée sur le principe de la succession des phrases musicales, correspondant aux phrases littéraires. (Chapitre VIII).

En étudiant la configuration générale de la mélodie palestrinienne du point de vue de la hauteur et de la durée des sons, l'auteur décrit certains types mélodiques particuliers. On trouve à leur base l'arc mélodique ascendant-descendant, semblable à celui de la mélodie grégorienne. Par des modifications du segment ascendant, de celui descendant ou du sommet de l'arc, par l'élimination d'un d'entre eux, ou par l'inversion de leur succession, on obtient des types variés de courbes mélodiques. La succession des durées concorde quelquefois en ce qui concerne le rapport tensionnel avec celle de l'arc mélodique, d'autres fois se produisent différentes dissociations. (Chapitre IX).

La mélodie palestrinienne contient de nombreuses formules. Quelques-unes dérivent des vieilles formules modales-monodiques grégoriennes, d'autres proviennent des restrictions diverses imposées dans la succession des intervalles et des durées des sons. L'auteur accorde une importance toute spéciale à certaines formules mélodiques, ayant à l'origine l'action du facteur vertical-harmonique. Elles sont apparues, d'après toute probabilité, autour de certains sons de la ligne mélodique, qui, du point de vue harmonique, produisaient des dissonances. Le traitement sévère des dissonances a obligé la ligne mélodique d'exécuter certaines tournures, qui, par la suite de leur fréquente répétition, se sont individualisées comme telles, en devenant des formules mélodiques, ayant leur propre existence, indépendante de leur attribution initiale, qui était liée à la résolution de la dissonance (formules avec notes de passage, broderie, cambiata, anticipation et syncope). Devenues autonomes, ces formules ont commencé à apparaître dans les circonstances les plus diverses, produisant des rapports verticaux différents, tantôt consonants, tantôt dissonants. Dans l'individualisation et la cristallisation de ces formules, la technique imitative a eu sûrement un certain rôle. Grâce à cette technique, les formules ont pu être changées d'une voix à l'autre et répétées dans les plus divers contextes verticaux.

Une catégorie importante de formules est constituée par les formules finales, résultant de l'action combinée des facteurs horizontaux et verticaux dans le cadre du mouvement obligatoire des cadences. Dans de telles formules, trois facteurs participent : la succession mélodique des sons de chaque voix ; les relations entre les lignes mélodiques superposées ;

Scanned with OKEN Scanner

les relations accordiques fonctionnelles. En conséquence, elles engagent simultanément plusieurs voix, ce qui justifie leur dénomination de „formules mélodiques complexes". (Chapitre X—XI).

Dans l'organisation de la ligne mélodique palestrinienne, un principe fondamental est celui du groupement asymétrique de ses éléments constitutifs. Sur le même principe est fondée aussi l'architecture polyphonique, dont la diversité résulte autant du caractère des lignes mélodiques, que de la manière dont elles sont superposées.

La conséquence de cette qualité de la polyphonie palestrinienne est une variété et asymétrie du discours musical, présentes dans une égale mesure tant sur le plan horizontal de chaque ligne mélodique, que sur le plan vertical de l'entière structure contrapunctique. Cette particularité d'organisation, nommée par l'auteur „structure en mosaïque", est conforme au principe spécifique de création de la Renaissance — de construire l'oeuvre d'art par des détails minutieusement ciselés et intégrés dans un tout unitaire.

L'étude de la mélodie palestrinienne apporte une importante contribution dans l'éclaircissement du processus d'élaboration d'un art de rare finesse et perfection.

Scanned with OKEN Scanner

THE PALESTRINA MELODY

(Summary)

Several facts justify the systematic study of the Palestrina melody:

— the linear character of the polyphonic texture, conferring an important role to the melodic element;

— the quite exceptional unity and severity of the style, enabling us to establish precisely the coordinates of the melodic factor;

— the presence in the melody of the essential features of his style.

Palestrina's work, forgotten for two hundred years after his death, was rediscovered only the last century. Its circulation has enabled the musicologists of our century to undertake serious researches, owing to which the Palestrina style, for a long time considered only as a starting point for the teaching of counterpoint, could be situated in the centre of the Renaissance classicism, as a synthesis of the musical thinking of the preceding centuries and, at the same time, as a foundation of the subsequent development of European music.

Some attributes of the Renaissance polyphony and the Palestrina style as linear character of polyphonic texture, modal character alien to the vertical rigidity of the tonality, free rhythm of melodic lines, situated outside the action of the metric factor, structural asymmetry and continuous flow, the notion of recapitulation being ignored, represent elements which have an echo in the musical thinking of our time. (Chapter I—II)

The Palestrina melody originates in the Gregorian monody, whose features it borrows, adapting them to the new conditions created by the integration of the melody into the polyphonic structure. (Chapter III)

The framework in which the Palestrina melody evolves is that of mediaeval diatonic modes, within which appear, following the polyphonic integration, elements of the tonal function, especially under the form of leading-tones and authentic final cadences. At the same time, due to the inflexions produced by the closes of phrases on different degrees employing leading-tones, the polyphonic modes make use of an increased number of sounds, as against that of the monodic modes. (Chapter IV).

The succession of intervals mainly in stepwise progression, with skips cautiously used and with the exclusiveness of diatonic intervals, achieves a melodic line of an extreme cantability. (Chapter V)

The integration of the sound durations occurs according to rules equally severe, for the purpose of achieving a most balanced melody. (Chapter VI)

Scanned with OKEN Scanner

Besides the modal framework and intervals, the Palestrina melody inherits from the Gregorian one a highly characteristic feature, namely the free rhythmical organization, consisting essentially of the irregular succession of duple and triple groupings of beats. The mensural and polyphonic character of the Palestrina melody adds to the complexity of the free rhythm, because — in comparison with the duple and triple groupings of simple beats of the nonmensural music, determined by the accents of Latin prose — a greater diversity of the rhythmic contour is obtained by the disposition of durations resulting from the subdivision of beats. On the other side, simultaneously with the irregular groupings of the free melodic rhythm, there appear on a secondary plane metric pulsations, serving as props to the polyphonic edifice. (Chapter VII)

From the morphological point of view, the melodic line of Palestrina, like the Gregorian — is subordinated to the form of the literary text, which generates, both on a horizontal and vertical plane, various melodic phrases, whose unity in polyphonic structure is achieved by imitation. The musical form of the epoch, the motet, is founded on the principle of the succession of the musical phrases, corresponding to the literary ones. (Chapter VIII)

Studying the general configuration of the Palestrina melody from the point of view of sound pitch and duration, the author describes certain particular melodic types. They are based on the ascending-descending melodic arch, resembling that of the Gregorian melody. By modifying the ascending segment, the descending segment or the summit of the arch, by eliminating one of them or by inverting their succession, there result different types of melodic curves. The succession of durations is sometimes concordant, from the point of view of tension to that of the melodic arch and at other times there occur some dissociations. (Chapter IX)

The Palestrina melody comprises numerous formulas. Some are derived from the old Gregorian modal-monodic patterns, others result from the many restrictions imposed in the succession of intervals and durations. The author attaches a peculiar importance to some melodic formulas, resulting from the action of the vertical — harmonic factor. They appeared, in all likelihood, around certain sounds of the melodic line, which produced dissonances from the harmonic point of view. The strict treatment of dissonances obliged the melodic line to perform different windings, which, by their recurrence, crystallized into melodic formulas, with their own existence, independent of their initial attribution connected with the resolution of dissonance (formulas with passing notes, broderie, cambiata, anticipation and syncopation). Getting autonomous, these formulas appeared in the most varied circumstances, producing different vertical relations, sometimes consonant and sometimes dissonant. In the individualization and crystallization of these formulas, a role was certainly played by the imitative technique, owing to which they were changed from one part to another and repeated in the most varied vertical contexts.

An important category of formulas consists of closing formulas, resulting from the combined action of horizontal and vertical factors in the strict evolution of cadences. In such formulas, three factors participate: the melodic succession of the sounds of each part; the relations between the superposed melodic lines; the functional chordal relations. Accordingly, they simultaneously engage several voices, which justify their denomination of „complex melodic formulas". (Chapter X—XI)

In the organization of the Palestrina melodic line, one of the basic principles is the asymmetrical grouping of its constituent elements. On the same principle is also based the polyphonic architecture, whose diversity results both from the character of the melodic

Scanned with OKEN Scanner

lines and from the way they are superposed. The consequence of this property of the Palestrina polyphony is a variety and asymmetry of the musical material, equally present on the horizontal plane of each melodic line as on the vertical plane of the whole contrapuntal structure. This peculiarity of organization, called by the author "structure in mosaic" is in accordance with the principle of creation typical of the Renaissance to build the work of art out of details minutely chiselled and integrated in an unitary whole.

The study of the Palestrina melody brings an important contribution to the understanding of the process of creating a highly refined and perfect art

Scanned with OKEN Scanner

PALESTRINAS MELODIK

(Auszug)

Ein systematisches Studium der Melodik Palestrinas ist aus mehreren Gründen gerechtfertigt;

— durch das Liniare des polyphonischen Satzes, welches eine wichtige Rolle als melodischer Faktor spielt,

— durch die aussergewöhnliche Einheit und Strenge des Stiles, welche eine genaue Festlegung der Koordonaten melodischer Komponenten ermöglicht,

— durch das Vorhandensein wichtiger stilistischer Eingenschaften, die die Melodik Palestrinas charakterisieren.

Das Werk Palestrinas, vergessen in den zwei Jahrhunderten nach seinem Tode, wurde erst in vorigen Jahrhundert wieder entdeckt. Seine Verbreitung hat der Musikwissenschaft unseres Jahrhunderts die Möglichkeit geboten dieses gründlich zu studieren. Aufgrund der Analyse des Palestrinastils — der lange nur als Ausgangspunkt für die Lehre des Kontrapunktes galt, — konnte dieser als Mittelpunkt des Klassizismus's der Renaissance angesehen werden, als Synthese des musikalischen Denkens bis zu diesem Zeitpunkt und, gleichzeitig, als Basis für die weitere Entwicklung der europäischen Musik.

Einige Atribute der Polyphonie der Renaissance und des Palestrinastils, wie: Liniarität des polyphonen Satzes, modaler Charakter, dem das Starre in der Vertikale des tonalen Funktionalismuses fremd ist, freier Rhythmus der melodischen Linien, der sich den Gesetzen der Metrik entzieht, Asymetrie der Struktur und ständiges Fliessen der Melodie, ohne Wiederholungen, sind Elemente, die im musikalischen Denken unseres Jahrhunderts Anklang finden. (Kap. I—II.)

Die Melodik Palestrinas hat ihren Ursprung in der gregorianischen Monodie, deren Eingenschaften sie übernimmt, und den neuen Gegenbenheiten, hervorgerufen durch die Integration der Melodie in die polyphone Struktur, anpasst. (Kap. III.)

Der Rahmen, in der sich Palestrinas Melodik entfaltet, sind die Mittelalterlichen diatonischen Kirchentöne, innerhalb derer, infolge ihrer Übernahme in die Polyphonie, Elemente auftauchen, die für den harmonischen Funktionalismus charakteristisch sind, vor allem in Form von Leittönen und authentischen Schlusskadenzen. Auch benützen die Modi, die in der Polyphonie Verwendung finden, im Verhältnis zu denen der Monodie eine grössere Zahl von Tönen, als Folge der Ubergänge, die durch Abschluss der melodischen Linie mit Verwendung neueingeführter Leittöne auf verschiedenen Stufen entstehen. (Kap. IV.)

Der vokale Charakter der Stimmführung Palestrinas entsteht durch fast ausschliessliche Verwendung von Stufenschritten, durch bedingte, selten benützte Sprünge, durch Benützung nur diatonischer Intervalle. (Kap. V.)

Scanned with OKEN Scanner

Die Verteilung der Notenwerte, nach ganz bestimmten, genau so strengen Regeln, hat eine äusserst ausgeglichene Melodik zur Folge. (Kap. VI.)

Die Melodik Palestrinas übernimmt von der Gregorianik, ausser dem modalen Rahmen und den Intervallen, eine besonders charakteristische Eigenheit und zwar die freie Organisierung der Rhythmik, welche vor allem durch die unregelmässige Folge von binaren und ternaren Gruppen entsteht. Der freie Rhytmus der Melodik Palestrinas wird durch Mensur und Polyphonie bereichert. Im Vergleich zur nichtmensurierten Musik, die nur binare und ternare Gruppierungen von einfachen Toneinheiten verwendet, bedingt durch die natürlichen Akkzente der lateinischen Sprache. wird hier eine grössere rhythmische Vielfaltigkeit erzielt, durch Kombination der verschiedenen Notenwerte, abgeleitet durch Unterteilung der Toneinheiten. Andererseits tauchen, neben unregelmässigen Gruppierungen des freien melodischen Rhytmusses, noch metrische Fulsierungen auf, die als Anhaltspunkte der polyphonen Struktur angesehen werden können. (Kap. VII.)

Morphologisch gesehen ist die melodische Linie Palestrinas, wie auch die der Gregorianik, der Form des Textes unterstellt. Daher entstehen, sowohl vom Horizontalen, wie auch vom Vertikalen her betrachtet, abwechslungsreiche melodische Abschnitte, deren Einheit im Rahmen des polyphonen Aufbaus durch Imitation erzielt wird. Die Motette, als bedeutenste musikalische Form der Epoche, beruht auf dem Prinzip der Aneinanderreihung melodischer Einheiten, die vom Text ihr Gepräge erhalten. (Kap. VIII.)

Der Autor beschreibt einige charakteristische Melodietypen, in dem er den Aufbau der Melodik Palestrinas aufgrund der Höhe und Länge der Töne analysiert. Wie dem gregorianischen Choral, liegt auch diesem der auf und absteigende Melodiebogen zugrunde. Durch Veränderung des aufsteigenden, sowie des absteigenden Teiles, oder auch des melodischen Höhepunktes, durch Ausslassung eines von diesen, durch Umkehrung der Reihenfolge werden abwechslungsreiche Arten von Melodiebogen geschaffen, die im Palestrinischen Satzgefüge äusserst oft auftreten. Die Folge der Notenwerte hängt oft von der melodischen Spannung des Bogens ab; andererseits tauchen aber auch Dissotiationen auf. (Kap. IX.)

Palestrinas Melodie weisst zahlreiche Formeln auf. Einige dieser wurden von alten Formeln der Gregorianik abgeleitet, andere wieder entstanden durch das Verbot verschiedenen Intervallenfolgen und Notenwerte. Eine besondere Bedeutung misst der Autor jenen melodischen Formeln bei, die aus der Vertikalen her antstanden. Aller Wahrscheinlichkeit ergaben sich diese bei der Beachtung der Gesetze der Dissonanz. Die vorsichtige Benützung der Dissonanz, ihre Umgehung, hat zur Folge, dass die Melodie Wendungen ausführen muss, die durch häufige Wiederholung ein eigenes Gepräge erhalten haben, um sich dann zu selbständigen Formeln herauszukristalisieren. (Formeln die Durchgangsnoten, Wechselnoten, Vorhalte, Synkopen und Cambiata benützen). Einmal selbständig geworden, erscheinen diese Formeln in den verschiedensten Verbindungen, wobei sie manchmal consonante, manchmal dissonante Akkorde entstehen lassen. Die Tatsache, dass die Restriktionen, der die zentrale Dissonanz unterstellt ist, auch noch dann beachtet werden, wenn der Akkord consonant ist, spricht dafür, dass ihre Entstehung eine harmonische Basis hatte. Bei der Herauskristalisierung und Individualisierung dieser Formeln spielte sicher auch die Technik der Imitation, innerhalb derer sie von einer Stimme in die andere wechselten, und so in den veschiedensten vertikalen Kombinationen auftauchten, eine nicht unbedeutenden Rolle.

Einen wichtigen Platz nehmen auch die Schlussformeln ein, die im Rahmen der obligaten Kadenz durch Kombination von horizontalen und vertikalen Faktoren entstanden. In solchen muss drei Faktoren Rechnung getragen werden: der melodischen Tonfolge jeder einzelnen Stimme; dem Verhältnis der Linien zueinander: der Funktion der Akkorde. Weil

Scanned with OKEN Scanner

in der Schlusskadenz mehrere Stimmen eine obligate Linie verfolgen müssen, kann mit Berechtigung von „Komplexen melodischen Formeln" gesprochen werden. (Kap. X—XI.)

Eines der Prinzipien, das beim Aufbau der Melodie Palestrinas von Bedeutung ist, stellt die asymetrische Grupierung der constituierenden Elemente dar. Auf demselben Prinzip basiert auch der Aufbau des polyphonen Satzes, deren Vielfältigkeit sowohl aus dem Charakter der melodischen Linie, als auch aus der Art und Weise wie diese kombiniert werden in Erscheinung tritt. Das hat zu Folge eine Vielfältigkeit und Asymetrie der musikalischen Substanz, die sowohl auf horizontaler Ebene in der Entwicklung der melodischen Linie, als auch gleichermassen, auf vertikalem Plan, der gesammten kontrapunktischen Struktur zu bemerken ist. Die Partikuläritat in der Organisation des Tonmaterials, vom Autor „Struktur in Form von Mosaik" bezeichnet, ist für die Kunstauffassung der Renaissance kennzeichnend, wonach das Kunstwerk aus vielen, bis ins Kleinste ausgearbeiteten Teilen besteht, die sich zu einer grossen Einheit zusammenfügen.

Die Ausseinandersetzung mit der Melodik Palestrinas, träg sehr zum Verständnis des Entwicklungsvorganges einer vollkommenen Kunst bei.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„GH ASACHI"
IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : TITUS MOISESCU
Tehnoredactor : BEATRICE MANOLIU

Bun de tipar 06. XI 1971. Coli de tipar 16,25

Tiparul executat sub comanda
No. 1732
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89–97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner